

**Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía, Historia y Arte
Universidad de Santiago de Compostela**



**Ariadna, esposa y amante de Dioniso
Estudio iconográfico de la cerámica ática
Pilar Diez del Corral Corredoira**

**Tesis doctoral dirigida por:
Prof. Dr. Ángel Ruiz Pérez
Dpto. de Latín y Griego
Facultad de Filología**

Fdo:

**Tutor:
Prof. Dr. Juan Manuel Monterroso Montero
Dpto. de Historia del Arte
Facultad de Geografía, Hª y Arte**

Fdo:

Agradecimientos:

Son muchas las personas que me han apoyado durante el largo proceso de escribir esta tesis y a las que debo mi agradecimiento. En primer lugar a todos aquellos que han leído, comentado y sugerido ideas sobre mis escritos. Gracias a: John Boardman, Claude Calame, Olaf Dräger, Herbert Hoffmann, Cornelia Isler-Kerényi, Sonia Klinger, Donna Kurtz, François Lissarrague, John Oakley, Ricardo Olmos y Ana Suárez.

Además querría dar las gracias a José Carlos Bermejo por su disponibilidad y su generosidad al dejarme trabajar en su biblioteca. Quiero también agradecer a Graziano Massone, de la biblioteca del DAI en Roma su ayuda y por haberme hecho más agradable mi paso por la ciudad.

De modo particular quiero agradecer a mi director de tesis, Ángel Ruiz, el apoyo incondicional y sin cesuras que me ha dado, así como la confianza que ha depositado en mí. Sin su ayuda, sus correcciones y su empeño esta tesis no hubiera podido presentarse. Por último, quiero agradecer a Carlos Pena Buján el haber sido más que un amigo, siempre a mi lado y siempre apoyándome y leyéndome (¡con gran paciencia por su parte!). No quiero olvidar dar las gracias a mi familia, que ha estado siempre ahí en los momentos buenos y también en los menos buenos.

A mi padre, por su apoyo silencioso.

Y la cámara nupcial adornaba Eros para Baco;
y el coro de la danza de la boda atronó con sus pasos; alrededor de la cámara
todas las flores brotaron; y de brotes primaverales
llenaron Naxo las Gracias, danzantes orcomenias.
Y las bodas cantaba dulcemente una Hamadríade, y en torno a las fuentes
una Náyade, una Ninfa sin velo y sin sandalias, alabó
la unión de Ariadna al dios de los racimos.
Ortigia gritaba de alegría, al hermano de Febo dueño de la ciudad,
al Lio, comenzó a cantarle un himno nupcial
y saltó para unirse al coro, a pesar de su inmovilidad.
Con purpúreas rosas enrollando la flor circular
el brillante profeta Eros tejía una corona del mismo color que los astros,
preanunciadora de la Corona celeste; alrededor de las ninfas
de Naxo saltaba el rebaño de erotes nupcial.
Y en las cámaras matrimoniales consumando su matrimonio
el esposo, nacido del dorado Padre, sembró una descendencia numerosa.
Nono, *Dionisiacas* 47.456-71.

Ariadna, esposa y amante de Dioniso.

Estudio iconográfico de la cerámica ática.

I.	Introducción.	1
II.	Las fuentes literarias para el estudio de Ariadna.	15
	II.1 Etimología.	15
	II.2 El relato mítico: la historia de Ariadna.	16
	II.3 Los textos coetáneos a las manifestaciones artísticas.	17
	a) Las fuentes arcaicas.	18
	b) Las fuentes clásicas.	29
	c) Conclusión.	32
III.	Los oscuros orígenes prehelénicos.	35
	III.1 El mundo semítico y la cuenca del Mediterráneo.	35
	1. El antiguo culto de Ariadna.	35
	2. La muerte de la princesa.	39
	3. Las conexiones astrales.	41
	4. La relación con Chipre.	42
	III.2 El pasado minoico.	44
	1. La diosa y la miel.	44
	2. El laberinto, morada divina.	48
	3. La danza de Ariadna.	54
	4. El mito cnosio: transformaciones y análisis.	57
	III.3 Micenas, la rica en oro.	59
IV.	Los primeros pasos en la Hélade.	65
	IV.1 La aventura geométrica.	65
	IV.2 Su pasado con Teseo: el establecimiento de los atributos.	70
	1. El encuentro de Teseo y Ariadna.	71
	2. Teseo, el Minotauro y Ariadna.	72
V.	Un mundo de imágenes: la cerámica ática de Figuras Negras.	79
	V.1 El nacimiento de un mito. La epifanía de Dioniso y Ariadna.	81
	V.2 El carro, tras una iconografía nupcial.	125
	V.3 La imposible mujer simposiasta.	137
	V.4 Los hijos de Ariadna.	153

V.5 Las cabezas colosales: ¿ánodos o sinécdoque?	161
V.6 Las mujeres del entorno de Dioniso: problemas interpretativos abiertos.	169
VI. El mito en las Figuras Rojas: arcaico tardío y clásico.	179
VI.1 Continuidad y tradición.	182
1. Epifanía.	182
2. Carros.	184
3. Simposio.	186
4. El Retorno de Hefesto.	194
VI.2 La innovación.	199
1. Ariadna abandonada y encontrada.	199
2. Convenciones iconográficas para la unión de Dioniso y Ariadna:	210
a) La persecución erótica.	212
b) Las bodas.	224
c) La celebración del amor y el vino.	249
3. Posibles escenas de culto. Un rastreo iconográfico.	254
4. El teatro.	259
VII. El siglo IV: el final de un arte.	269
VII.1 La exaltación dionisiaca o en busca de un “tema de encuadre”.	271
VII.2 La intimidad del eros.	279
a) Escenas amorosas.	280
b) La mirada de los amantes.	284
VIII. Conclusiones.	295
IX. Ilustraciones.	305
X. Catálogo.	311
XI. Bibliografía.	415

I. Introducción

Esta tesis doctoral pretende abordar un problema iconográfico en la cerámica ática, es decir, convertirlo en objeto de estudio con el fin de analizarlo y de proporcionar una interpretación plausible. Partiendo de esta premisa escogí como tema la imagen de Ariadna, controvertida figura mítica ligada a dos grandes personajes del imaginario griego, por un lado Teseo, del que no me ocuparé más que tangencialmente, y por el otro Dioniso, piedra angular de esta aproximación.

Ariadna es un personaje clave para el estudio simultáneo de la iconografía femenina y dionisiaca, porque en ella se encarnan determinadas cualidades igualmente útiles para caracterizar el papel de la mujer en Grecia y en el entorno dionisiaco, ámbito de sumo interés en cuanto a los estudios femeninos en Grecia, que tradicionalmente sólo se ha interesado por las ninfas o las ménades y han dedicado escasa o ninguna atención a la esposa del dios.

Frente a la clara presencia en las fuentes escritas, Ariadna es una figura difícil de identificar en la cerámica ática, puesto que se caracteriza por la ambigüedad de los elementos que la individualizan. Evidentemente esto supone una dificultad de considerable importancia a la hora de afrontar su estudio en la pintura vascular, pero es ahí donde reside el interés de un trabajo, esto es, en la solución de problemas.

1. Elección y delimitación del tema. Objetivos y limitaciones.

Ariadna es una figura bastante problemática desde el punto de vista iconográfico al no poseer atributos que permitan reconocerla con facilidad, a excepción del famoso ovillo que le entrega a Teseo para guiarlo en el laberinto. En esta aproximación he decidido deliberadamente dejar a un lado su pasado con Teseo, que ya ha sido ampliamente tratado en los numerosos estudios dedicados a este héroe, y centrar mis esfuerzos en tratar otra cuestión central de su mito, la de esposa y compañera del dios y que sorprendentemente no ha despertado mucho interés.

Así pues, el centro de atención está en la figura de Ariadna como acompañante de Dioniso, sea en calidad de esposa o amante, sea como figura mítica implicada en escenas de la vida de este dios. Para poder reconstruir esta figura he optado por presentar una organización cronológica clásica y dentro de ella realizar un entramado

iconográfico que nos permita ver cómo se configura su imagen en el arte y cómo se va llenando de matices nuevos a medida que avanza el tiempo. Dentro de esa estructura iconográfica he prestado especial atención a determinados elementos, en principio secundarios, por ejemplo los que aluden a la nupcialidad, que están presentes en muchas escenas de la pintura vascular y muchas veces son ignorados precisamente por su falsa apariencia anecdótica. Estos componentes, que en un primer momento pudieran pasar desapercibidos son, desde mi punto de vista, esenciales para dar a conocer la identidad de la mujer que acompaña a Dioniso. De esta forma mediante el análisis conjunto de esos elementos y de su función en la imagen me propongo demostrar cómo se crea y evoluciona la imagen pictórica de Ariadna como pareja del dios del vino.

Dioniso es quizá uno de los dioses que más ha atraído la atención de los investigadores de los últimos siglos. Su impetuosa personalidad, cargada de contradicciones, ha sabido seducir más allá de la propia civilización que lo creó. Hay, pues, una cantidad ingente de estudios que analizan desde las más variadas posiciones el calado de tan emblemática figura, pero, al mismo tiempo, ha ido tejiendo una maraña de interpretaciones de la que es difícil sustraerse y que, en ocasiones, imposibilita un acceso más llano al mundo dionisiaco. Esta investigación intenta despojarse de toda esa carga historiográfica que precede a cualquier estudio vinculado a lo dionisiaco y pretende, en la medida de lo posible, no caer en interpretaciones secundarias para alcanzar un acercamiento lo más objetivo y directo posible al objeto de estudio.

El soporte de este estudio iconográfico es la cerámica ática pintada, un tipo de manufactura que a pesar de la humildad de su material es un medio extraordinario para conocer los resortes de la narración en el arte griego. Robert F. Sutton (1982: 5-7) recogía en la introducción de su tesis las palabras de Víctor Ehrenberg en su libro *The people of Aristophanes* (Oxford, 1951) en las que enumeraba las cuatro clases de evidencias que poseemos para el estudio del mundo antiguo: las arqueológicas (arte, arquitectura, numismática...), las epigráficas, las legales y políticas (discursos) y la literatura. Sostenía que para su estudio etnográfico de la Atenas clásica la mejor y más potente evidencia es la que nos proporciona la tragedia y sobre todo la comedia, y sin embargo reclamaba con justicia el valor de la cerámica como fuente indiscutiblemente más valiosa cualitativa y cuantitativamente, pues se conservan más de 70.000 vasos, sólo áticos. En una cultura de la palabra escrita como es la nuestra, tenemos la tendencia a estudiar pormenorizada y exhaustivamente las fuentes escritas como único medio para

acercarse a la Antigüedad clásica, infravalorando la información que nos proporciona el arte o usándolo como mero soporte de las letras. Frente a esto no podemos eludir un hecho claro, la cerámica es una de las manifestaciones más genuinamente áticas durante más de tres siglos, que por añadidura estaba al alcance de todos y cuyas imágenes llegaban a todos, y de la que conservamos una muestra importante, por lo que su testimonio nos es tan precioso como único en su naturaleza.

Para llevar a cabo esta tesis he decidido realizar un repertorio de piezas acotado cronológicamente a las primeras manifestaciones de la cerámica ática de Figuras Negras con este tema, esto es, desde el 570 a. C. hasta la desaparición de las Figuras Rojas, en torno a las últimas décadas del siglo IV a. C. aproximadamente. Este período histórico coincide con el nacimiento de la narración en el arte griego así como con el siglo de Oro de Atenas como potencia de la Hélade, lo cual implica una horquilla lo bastante amplia como para ver crecer y evolucionar a Ariadna como sujeto artístico. Dentro de este marco espacio-temporal he seleccionado seiscientos diez piezas que responden a las características reseñadas más arriba, que se organizan en un catálogo que sigue el modelo proporcionado por el Archivo Beazley. Este listado se encuentra al final del texto; a lo largo del discurso se intercalan las referencias al número del vaso en el catálogo, para ulteriores comprobaciones.

Los objetivos de esta tesis se pueden resumir en cinco puntos fundamentales:

Dar a conocer una parte del rico imaginario dionisiaco. Es mi pretensión mostrar una pequeña parte del enorme caudal visual que produjo el mundo dionisiaco en Grecia, caudal que, por otro lado, parece no tener fin puesto que la temática dionisiaca es la más prolífica de la pintura griega y cada día viene a acrecentarse con nuevos hallazgos arqueológicos. En todo este *mare magnum*, que muchos autores han intentado organizar, todavía existen muchas sombras y mucho material que necesita una mirada más atenta. Este corpus, que por su amplitud, es difícilmente abarcable en su totalidad, precisa de labores de ‘prospección’, realizar pequeñas catas más manejables que permitan reconstruir la imagen de Dioniso y lo dionisiaco yendo de lo particular a lo universal. En este caso el aspecto que centra mi interés es la imagen de Ariadna, que creo se trata de una figura fundamental en este contexto por ser de la única compañera y esposa que se conoce del dios.

Organizar las piezas con un criterio basado en el análisis iconográfico. Si por algo se caracterizan los estudios sobre arte antiguo es por la sistematización de las

piezas. Mi intención es alejarme de los esfuerzos positivistas y formalistas para aventurarme en una visión iconográfica que abra nuevas vías en la investigación y que nos obligue a manejar categorías visuales y mentales a la hora de enfrentarnos a la imagen.

Proporcionar un marco de estudio coherente para toda una serie de vasos.

Uno de los imperativos era proveerse de una estructura trabada que permitiese ordenar la multitud de piezas y que sirviese de base para futuras indagaciones. El problema principal ya se planteaba en la propia selección de las obras. A lo largo del trabajo veremos la dificultad que esto entraña, puesto que la diversidad de las piezas nos obliga a enfrentarnos a escenas que podían incluirse en más de un apartado, pues la clasificación que hacemos no deja de ser un medio artificial y por ello con limitaciones. Sin embargo, teniendo presente la falacia que supone la creación de compartimentos estancos, hemos de reconocer su eficacia para hacer inteligible el complejo entramado iconográfico del mundo dionisiaco.

Establecer los criterios que hay que seguir para identificar a Ariadna en piezas dudosas. Además de la labor de catalogación, a lo largo del texto procuro desarrollar los elementos que, a mi parecer, son determinantes para la interpretación de la figura femenina que acompaña a Dioniso, intentando de esta forma crear las pautas que nos permitan reconocerla y darle cuerpo en el imaginario griego.

Proporcionar una interpretación sobre el significado y valor de Ariadna en el ámbito de Dioniso. No sólo se trata de organizar piezas y proponer pautas de lectura sino de entender esos objetos dentro de la realidad cotidiana para la que fueron diseñados y por tanto tratar de explicar el porqué de esas imágenes y su posible uso como paradigma.

2. Metodología.

El método iconográfico, que ya en su día formuló Panofsky (1996), se basa en la identificación del sujeto de una imagen dada en términos de tema o argumento de la historia. Ésta es la base principal de mi tesis, tratar de definir y perfilar la imagen de Ariadna a través de un grupo de objetos dados, en este caso los vasos, que nos permitirán extraer una serie de conclusiones de tipo figurativo, lo cual nos servirá para

trazar las características esenciales, en términos plásticos, de Ariadna. Sobre este análisis se superpondrá un segundo nivel de investigación que será el que Panofsky llamó Iconológico, en el que intentaré imbricar las cuestiones iconográficas con las que atañen a la obra, como expresión misma de una actitud vital de una sociedad, con el fin de llegar a entender no sólo la manifestación artística en sí misma sino también su valor como documento de una civilización. Creo que es necesario aclarar que todo trabajo de investigación, aunque encerrado en las a veces estrechas lindes que nosotros mismos nos imponemos, aspira o debe aspirar siempre a alcanzar un conocimiento cuyo valor no esté igualmente confinado a nacer y morir dentro de los límites de su estudio, sino que trate de alcanzar, a partir de lo particular, un cierto valor universal.

Al mismo tiempo trato aspectos propios de la sociología de arte, puesto que mi objetivo es trabajar con la obra de arte dentro de un discurso histórico, ya que es un producto humano y como tal no es fruto de entes impersonales sino de protagonistas reales de nuestro pasado. Por ello es necesario tener presente cuáles eran las funciones que desempeñaban los vasos y hasta qué punto estos factores externos podían condicionar la elección de la imagen. Con ello volvemos a la iconografía.

Conviene aclarar que esta tesis también se basa en el estudio directo de la obra de arte y su confrontación con los textos antiguos que nos han llegado. El cotejar imágenes y fuentes literarias es un método cuya validez ya ha sido probada por otros investigadores y cuyos resultados encuentro muy valiosos, puesto que nos permiten ampliar el campo de mira y avanzar con los pies más firmes sobre una parte de nuestro pasado, que por su lejanía se nos revela difícil de comprender.

En esta tesis la presencia de los textos es importante, pero no condiciona el discurso iconográfico. El texto es un apoyo que trastocando la jerarquía imperante de la imagen como mero ornamento gratuito nos sirve de marco imprescindible para hacer hablar a las imágenes. Por otro lado, permite comprobar la evolución divergente en muchos casos de las dos manifestaciones artísticas, demostrando la relativa independencia de la literatura y el arte. Nos interesa también el valor semiótico del vaso puesto que se puede entender como el medio a través del cual un emisor, el ceramista, se comunica con un receptor, el futuro usuario.

Por último, creo necesario aclarar la importancia del repertorio que presento al final de la tesis. Las fuentes para la creación de ese catálogo han sido variadas. En primer lugar he tomado como punto de partida el *Beazley Archive Database* (<http://www.beazley.ox.ac.uk>), que me proporcionó la gran mayoría de las piezas; en

segundo lugar, he cotejado los vasos recogidos en el *LIMC* en las voces de Dioniso y Ariadna, así como las publicaciones de los corpus y de muchos catálogos de exposiciones temporales y en tercer y último lugar, he realizado una revisión completa de la colección de cajas custodiadas en el Archivo Beazley (Oxford) que contienen el ingente patrimonio fotográfico de vasos áticos que todavía no han sido catalogados por el propio archivo y que en su gran mayoría se encuentran inéditos o en publicaciones de muy difícil acceso. El trabajo de catalogación ha sido, sin duda, el más denso y problemático, puesto que mi pretensión ha sido que fuesen las propias piezas las que dirigiesen el hilo argumental de la tesis, tratando de evitar conceptos *a priori* que pudiesen forzar la lectura. Se trata de un trabajo con aspiración a ser lo más completo posible pero sin duda no puede calificarse de exhaustivo: el extraordinario número de piezas con temática dionisiaca y la dificultad de acceso a las mismas no lo consienten.

Una ojeada rápida al catálogo de piezas presentadas convencerá enseguida al lector de que no es la calidad artística aquello más interesante para un estudio iconográfico, pero no sólo por el hecho de que rastreamos un modelo sino también porque la cerámica, sin tratar de negarle la extraordinaria calidad técnica que muchas veces posee, es un vehículo muy útil para la transmisión de ideas. El hecho de que su materia prima, la arcilla, sea tan humilde, permite una libertad en su figuración que lógicamente no se concebía en otras artes como la escultura. Esta cualidad la convierte en la manifestación artística más cercana a la escritura (Bérard 1974: 46). Al mismo tiempo el anonimato de sus artífices, el trabajo colectivo que conlleva y la producción casi ‘industrial’ nos obligan a redimensionar el objeto de estudio. En la cerámica, cuando estamos tratando de rastrear el origen y desarrollo de una iconografía, buscamos lo estable, lo reiterativo, lo constante que nos transmite de inmediato la fortuna figurativa de un tema o motivo. Lo extraordinario, lo único o lo extravagante es interesante en tanto en cuanto nos muestra la otra cara de una producción artística, la libertad del artista, que, en contra de lo popularmente extendido, no es tan común. Sin embargo, en primer lugar nos tenemos que detener en las soluciones más manidas para llegar a establecer los parámetros de la creación de un modelo iconográfico, es decir, hemos de primar la función semántica de la imagen sobre la función estética.

Hay que ser capaces de comprender el repertorio de unidades formales que maneja un artista para crear una composición antes de poder proceder a descifrarla. Ese repertorio se va enriqueciendo y consolidando con el paso del tiempo, creando verdaderas convenciones iconográficas que agilizan el trabajo y solucionan de manera

satisfactoria la problemática de la comprensión de la escena por parte del público. Sin embargo, aquí es muy importante hacer una separación neta entre artistas y artesanos. Entendemos que estos últimos se nutren de esas ‘recetas’ de taller sancionadas por la tradición y el público, mientras que los primeros, cuyo uso de convenciones es innegable, pues de otro modo, en muchos casos, se arriesgarían a producir obras ‘ilegibles’, son los que transforman y revolucionan con su genio los modelos asentados. Esta separación, que existe en todas las artes, se manifiesta con mucha claridad en la cerámica; tendremos ocasión de comprobarlo comparando la obra de un creador como el Pintor de Heidelberg y la de un simple artesano como el Pintor de Erbach; sin embargo, ambos son fundamentales en la cadena de producción artística, uno por su calidad y otro por asentar y servir de testimonio a la posteridad del éxito de un esquema determinado.

3. Historiografía.

La temática dionisiaca ha sido particularmente rica en cuanto a estudios ya desde la publicación de *El nacimiento de la Tragedia* en 1871. Fue Otto (1933) el que inició una aproximación basada en un estudio de tipo cultural, de la que serían continuadores H. Jeanmaire (1951) y K. Kerényi (1972), que al igual que su antecesor dejan a un lado el estudio de las imágenes¹, usándolas como mero soporte o ilustración.

Habremos de esperar hasta 1964 para encontrara el primer estudio dedicado por entero al campo de la historia del arte, en concreto a la cerámica, el de E. Christopoulou-Mortoja, en el que presenta un catálogo comentado de más de 600 piezas de Figuras Negras extraídas de las listas de Beazley y del *Corpus Vasorum Antiquorum*. También contamos con los catálogos de varias exposiciones relevantes que vienen a cubrir la necesidad de sistematización que requiere la producción artística de índole dionisiaca. Entre ellos destacan Erika Simon (1965), y C. Houser y A. Henrichs (1979).

Sin embargo, las dos obras fundamentales, tanto por su planteamiento como por su manejabilidad, sobre la iconografía dionisiaca en la cerámica griega son de T. H. Carpenter, que en 1986 publicó *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting* (Oxford University Press) y su *pendant* en 1997, *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens* (Oxford University Press). En ambos

¹Uno de los trabajos más recientes en esta línea es el de Maria Daraki (1994). Dentro de los libros que estudian la religión de Dioniso está la reciente obra de C. Acker (2002).

libros analiza los episodios míticos de Dioniso a la luz de las imágenes que nos ha transmitido la rica tradición de pintura vascular usando la iconografía pero obviando el estudio del contexto social. La larga lista de publicaciones sobre Dioniso se ha visto muy enriquecida con el libro de Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia Arcaica: il contributo delle immagini* (Pisa-Roma, 2001), que es el resultado de una serie de artículos que anteriormente publicó, reunidos y actualizados. Se trata de una visión renovada del valor de esas imágenes en la sociedad que las produjo, donde también atiende a cuestiones como las reformas legislativas y su posible influencia en la iconografía.

Sin duda han sido los estudios iconográficos, exclusivamente basados en la identificación de episodios y personajes, los que han permitido desbrozar el camino en el rico imaginario dionisiaco. En esta línea se encuentran las investigaciones dirigidas a personajes del entorno dionisiaco, tales como los grupos femeninos que acompañan al dios, sean ninfas o ménades. Las primeras han sido estudiadas en la literatura y en la cerámica arcaica por Andò (1996) y Anne Larson (2001), que proporcionan pautas para resolver el problema en torno a la identificación de las compañeras de Dioniso. En el caso de las ménades, contamos con una tesis doctoral de S. Moraw (1998) que abarca los siglos VI y V a. C., también centrada en la cerámica, aunque los trabajos más actuales son los de Fahlbusch (2004) y Villanueva-Puig (2006). Y por último hay que citar a los eternos compañeros de las ninfas, los silenos, que han sido el objeto de estudio de G. Hedreen (1992), que les dedica una monografía de F. Lissarrague, que se ha ocupado de su imagen en múltiples artículos (1987, 1987b, 1990b) y por último, de nuevo de Isler-Kerényi (2004).

En cuanto a la figura de Ariadna el trabajo de referencia se encuentra en la voz *Ariadne* del *LIMC*, a cargo de M-L. Bernhard y W. A. Daszewski (1986), en la que realizan una labor organizadora de todo el material artístico referido a la cretense, aunque sólo el relacionado con el episodio de Teseo. La otra parte de su historia, su encuentro y posterior unión con Dioniso, está tratada en la voz *Dionysos*, de Carlo Gasparri (1990), en la misma obra. Ambos estudios son de corte positivista, por lo que nos han servido como marco sobre el cual trabajar para crear nuestro propio repertorio, y descubrir cómo el enfoque adoptado permite reconocer a Ariadna en muchas piezas catalogadas de otra manera. Hasta ahora Ariadna no ha sido objeto de ningún estudio monográfico, ni en lo que se refiere a su relación con Teseo, ni sobre su interesante historia con Dioniso. Esta particularidad nos obliga a tomar como punto de partida las

obras de carácter enciclopédico que nos ofrecen los datos básicos de su historia y también recogen la bibliografía especializada, entre las que el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* destaca por haber sido un punto de inflexión en los estudios iconográficos de mundo antiguo. Por ello este apartado toma forma basándose en una crítica de la voz del *LIMC* seguida de la bibliografía posterior a esta obra.

En cuanto a la voz de Ariadna lo primero que destaca es el hecho de que, en su gran mayoría, las obras enciclopédicas no estudian su figura más que tangencialmente. Así, la *Enciclopedia dell'Arte Antica*, el *Neue Pauly*, o el *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*², nos proporcionan datos básicos sobre su aparición en las fuentes escritas con alguna referencia al arte y lo más habitual son los escritos que estudian la figura de Teseo y que, dentro del marco de un análisis normalmente mitográfico, esbozan la figura de Ariadna.

En el estudio de las fuentes destacan la obra de Stoll (1889: 540-545) y, en una línea similar, se encuentran dos artículos de H. Herter (1936: esp. 219-235 y 1939: esp. 250-261). El libro de G. Beckel (1961), es un estudio de las divinidades en el que se explica el episodio de Creta y el posterior abandono, sin atención a la parte iconográfica. Dentro de los estudios que incluyen análisis artístico, uno de los más antiguos es el de C. Robert (1920: esp. 680-689) que tiene un apartado dedicado a Ariadna y hace un estudio de fuentes literarias y artísticas. En 1923, T. L. Shear (p. 148) defiende un origen asiático para el mito de Teseo y el Minotauro, vinculando al último con modelos babilonios y asirios. A pesar de los años que han pasado desde la primera edición del manual de H. J. Rose todavía hoy sigue respondiendo a las expectativas de un estudio de su clase: apenas le dedica a Ariadna una página (1928: 265-66) pero defiende la antigüedad de su mito como una diosa del pasado a la que se superpondría la historia romántica con Teseo.

El trabajo más antiguo sobre arte, a excepción de la tesis de L. Pallat (1891), a la que no he podido tener acceso, es el artículo de A. von Salis (1930), que es un conciso recorrido por la imágenes de Teseo y Ariadna desde sus más remotos orígenes, desde sellos minoicos o cerámica de Tera hasta el mundo romano. Siguiendo el camino abierto por Salis pero con unos resultados mucho más modestos Marini (1932) publica

² Paribeni (1966), Pirenne-Delforge (1994), Ronchaud y Saglio (1877) y Séchan (1919). Véase también: Wagner (1895).

lo que pretende ser un estudio conjunto de fuentes literarias y artísticas, que tiene la virtud de ser el primer trabajo que aúna ambos campos³.

En 1935 F. H. Wolgensinger elude un estudio artístico profundo pero recoge cuestiones como el posible culto a Ariadna como Afrodita y un estudio etimológico de su nombre (esp. 13-23). R. Hampe (1936) dentro del análisis de los héroes en Beocia estudia una gran cratera con una famosa despedida del guerrero y polemiza sobre la posibilidad de que se trate de Paris y Helena o Teseo y Ariadna. En 1943 Ch. Dugas publica un artículo en el que estudia la danza del *geranos* que aparece en el Vaso François. Tendremos que esperar a 1945, cuando H. Friis Johansen publica su *Thésée et la danse à Délos. Étude Herméneutique*, para encontrar un estudio en el que la figura de Ariadna toma importancia: vuelve sobre la idea de una diosa prehelena y critica las conclusiones iconográficas a las que llegó Salis. Rebatiendo las teorías de Johansen, P. de la Coste-Messelière (1947) publica un artículo en el que se da otra versión de la danza del *geranos* que se acerca a la originaria que propuso Ch. Dugas, cerrando así un capítulo de ‘enfrentamientos académicos’.

El estudio de Meerdink (1940)⁴ consagró a Ariadna como una primitiva diosa minoica, sugiriendo datos históricos algo difusos, para justificar las hierogamias sucesivas con Dioniso y Teseo, pues Ariadna sería un espíritu de la vegetación o del árbol (basándose en tradiciones tardías y vinculadas a Helena). Su método prima los aspectos psicológicos y etnográficos del mitos, sin olvidar los elementos históricos que pudieron influir en su creación.

L. Curtius nos proporcionará el primer estudio de Ariadna desde el punto de vista de la imagen; en 1950, hace un análisis formal e iconográfico del esquema de la Ariadna dormida, buscando paralelos en las escenas de las ménades o ninfas dormidas, y analizando el valor de imagen frontal. El estudio de E. Kunze (1950: esp. 117-135) dedicado a la decoración de las bandas figuradas de los escudos, se centra en Teseo pero obvia totalmente a Ariadna. G. Lippold (1951: esp. 47-52) le dedica un capítulo, haciendo un recorrido bastante irregular de las representaciones de Ariadna en el arte antiguo, con especial atención a la pintura pompeyana. Una actitud un tanto general se

³ Sorprendente es la mención en el *LIMC* del libro de R. Eilmann (1931; esp. 55-67), puesto que se trata de un estudio de elementos ornamentales centrado en el laberinto; analiza sus orígenes en el meandro y relaciona las formas con las que aparece en monedas y en cerámica, pero no dedica espacio a la cuestión de Ariadna. Algo similar ocurre con el artículo de K. Schefold (1946), en el que tan sólo se la menciona sin entrar en materia. Dentro de esta serie de referencias recogidas por el *LIMC* que no parecen responder a un estudio de Ariadna se puede enmarcar el artículo de N. Weill (1962), un trabajo de *connoisseurship* que no nos aporta nada nuevo.

⁴ El original está en holandés. Se refiere a él Picard (1945 y 1948) en una reseña.

detecta en el libro de Ch. Dugas (1958), en el que Ariadna ni siquiera cuenta con un epígrafe. En 1968 H. von Steuben publica un estudio de las sagas heroicas tempranas en la cerámica ática y corintia y en otras manifestaciones artísticas; dentro del apartado de Teseo se hace mención de Ariadna, pero una vez más sin ninguna aportación novedosa. En *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* Brommer (1973) introduce algunas referencias en el apartado dedicado al Minotauro; algo similar hará K. Schefold (1992) en su completo trabajo sobre héroes y dioses, pues Ariadna vuelve a ser una figura subsidiaria a la que no presta casi atención.

En 1933 Walter F. Otto publica su *Dioniso. Mito y culto*, cumpliendo así con su deseo de dedicar un libro a este dios que por su trascendencia y unicidad tuvo que eliminar de su magistral *Los dioses griegos* (1929). En esta obra, ya citada al inicio, no hace un estudio histórico de esta figura desde sus orígenes hasta el fin del paganismo sino que partiendo del problema del mito y el culto analiza sus peculiaridades. Otto dedica un epígrafe a Ariadna recogiendo en sus páginas toda la tradición de estudios germánicos en los que se formó, proporcionándonos una concisa y clara imagen de la ‘reina de las mujeres dionisiacas’. Resume las diferentes fuentes literarias, presentando las diversas versiones, muchas de ellas contradictorias, y unificándolas para concluir que Ariadna es una figura que se caracteriza por una tensión entre su carácter mortal y divino, entre la vida y la muerte. Unida al estudio de los textos está la interpretación de su nombre, que puede proporcionar claves para entender su vínculo con divinidades como Afrodita, Ártemis o Deméter. Después de Otto, otros autores realizarán con éxito aproximaciones similares, como Kerényi (1972) o Daraki (1994), y dotarán definitivamente a Ariadna de la trascendencia que merece.

Uno de los artículos, ya un clásico, que se adentra en la figura de Ariadna, aunque centrado principalmente en cuestiones literarias es el de T. B. L. Webster (1966) que marcará la pauta para gran parte de la producción posterior. En 1970 Connor publica un libro de colaboraciones que recoge las hazañas de Teseo y su supervivencia en el arte hasta la actualidad; se trata de un trabajo ambicioso con resultados desiguales, aunque la parte de arte antiguo es una buena síntesis para comenzar. De nuevo en el ámbito artístico destacan los trabajos de R. Eisner (1977 y 1977b), que a escala menor que el *LIMC* trató de hacer un compendio de la evolución de la imagen de Ariadna desde sus remotos orígenes minoicos hasta época romana, estudiando también los problemas que conlleva su mito. Pocos años después y siguiendo esa línea Richardson

(1979) emuló el trabajo de su predecesor en otro estudio de Ariadna pero esta vez acotado geográficamente a Italia.

En el mismo 1979, el libro de S. Kaempf-Dimitriadou (1979), centrado en las llamadas escenas de persecución o rapto, incluye un apartado de gran interés dedicado a Dioniso y Ariadna que, al fin, contextualiza y relaciona estas imágenes con otras de la iconografía griega, resaltando el papel de Ariadna al lado del dios. Blech (1982) en su estudio sobre la función y significado de la corona en el mundo griego dedica un interesante apartado a la corona de Ariadna. Para completar el estudio de las escenas de la pareja tenemos la excelente labor de catalogación realizada por A. Schöne (1987) sobre el tíaso.

Las publicaciones en torno a los problemas que se plantean sobre las diferentes versiones del mito siguen produciéndose con cierta continuidad, desde Burns (1974-75) que se interesa por los problemas de las interpolaciones, con el contrartículo de Gutzwiller (1977-78), a Frécaut (1985) que estudia el valor de Ariadna en la obra de Ovidio.

Tras la publicación de la voz del *LIMC* son muchas las publicaciones que tocan el tema de Ariadna, aunque sólo algunas con cierta profundidad. En el ámbito del culto Giovanni Casadio (1994) le dedica un extenso capítulo en su libro sobre Dioniso en la Argólida. Se trata, desde mi punto de vista, de un trabajo de recopilación y actualización de material que resulta utilísimo por su perspectiva crítica. También se centra en cuestiones de rituales y culto el artículo de Lonsdale (1995) que vuelve sobre los problemas planteados por Gutzwiller y Burns.

Con un enfoque más centrado en el arte destaca el escueto pero muy interesante trabajo de Hamdorf (1990) y toda la serie de artículos de Isler-Kerényi (véase bibliografía) que culminarán con su excelente libro sobre la iconografía de Dioniso (2001). Hedreen en su trabajo sobre los sátiros (1992) reserva un capítulo a nuestra heroína, devolviéndole la merecida importancia al lado de dios y proponiendo su identificación en escenas en las que Carpenter (1986) había visto a Afrodita. En el 2002 Sonia Klinger publicó un texto sobre una píxide conservada en Atenas en el que dedica una parte importante a dilucidar una serie de escenas de Ariadna como auriga, que hasta la fecha no habían sido objeto de atención. Habremos de esperar hasta el 2004 para encontrar el primer trabajo enteramente dedicado a Dioniso y Ariadna como pareja en el arte antiguo. La obra es de Claude Vatin y, a pesar de la variedad de manifestaciones artísticas que trata, hemos de decir que, en justicia, es el primero que en una

aproximación mucho más general es capaz de tocar los puntos clave de la iconografía y significado de esta princesa cretense (remito a mi recensión 2007). Una de las cualidades de este libro es dar una visión general y a la vez rica en detalles de la transmisión de un mito en las fuentes escritas y en las visuales. Vatin tiene la capacidad de sobrevolar las cuestiones más espinosas de la historiografía del tema sin caer en las posturas beligerantes que podemos encontrar en los textos de otros especialistas. Pero la holgura con la que se mueve en medio de polémicas iconográficas u oscuras variantes del mito no es sinónimo de vaguedad en sus conclusiones, es más, sus lecturas, sin caer en farragosidades, ofrecen soluciones meridianamente claras que casi parecen haber estado siempre al alcance de la mano.

II. Las fuentes literarias para el estudio de Ariadna.

II.1 Etimología de Ariadna

Aunque es conocida la utilidad de los análisis etimológicos en los estudios de los personajes de la mitología, en el caso de Ariadna no ha producido resultados muy fructíferos. A pesar de todo, considero necesario hacer constar, al menos, las diferentes interpretaciones que se han proporcionado para explicar la composición de este sustantivo.

Existen muchas variantes griegas atestadas del nombre de Ariadna. La versión más antigua atestiguada del nombre es ‘Ariadne’, que aparece en la *Ilíada* (18.590-92) y en la *Odisea* (11.321-22). En las inscripciones en la cerámica están probadas las siguientes variantes: ‘Ariagne’, ‘Ariane’, ‘Arianne’, ‘Arieda’, ‘Arietha’, ‘[A]riane’, ‘Aria[n]e’ y ‘Ari[d]e[l]a’. Todas, a excepción de la última, parecen derivar del mismo nombre ‘Ariadna’ (West 1990: n. 12). Conviene tener presente la escasa cultura escrita de los ceramistas que, como podremos comprobar más adelante, quedará patente en los numerosos errores ortográficos en los que incurren.

La variación ‘Ariagne’, que también recoge Otto (1933: 134), viene de *ari*, conocido elemento intensificador y *hagné* que es un adjetivo en femenino y se traduce por “sagrada, divina”. Este adjetivo se le aplicaba en la épica griega arcaica a las divinidades femeninas relacionadas con la tierra, lo húmedo, el devenir y la muerte: Afrodita, Perséfone, Deméter y Ártemis, con las que de una forma u otra Ariadna está ligada¹. ‘Aridela’ significa ‘muy visible, muy brillante’ y parece estar ligada a un aspecto lunar de la diosa. Ambos nombres parecen ser casi eufemismos de un nombre divino vinculado de alguna manera con la muerte (Casadio 1994: 126).

West afirma que ‘Ariagne’ = ‘muy pura’ es una etimología popular inventada. Se apoya para ello en los estudios de R. A. Brown, que ve en el adjetivo cretense ‘hadnón’ una invención para justificar el significado de Ariadna². Se entiende que desde el momento que Ariadna se conoce como una princesa cretense se crea la necesidad de interpretar a su nombre, sin sentido en griego, así que se inventa la derivación del

¹ También Kerényi (1972: 79) recoge la variante derivada del adjetivo *hadnón*. Por su parte Nilsson (1927: 451, n. 1) habla de las distintas variantes, favorecidas por la identificación –según Hesiquio (s. v. *hadnón*)– de la forma cretense para decir ‘pura’ = ‘hadnón’ y ‘hagnón’. También en Hesiquio s. v. *Arieda* se recoge lo siguiente: “Ariadna. Cretenses”.

² Véase R. A. Brown, *Evidence for pre-Greek speech on Crete from Greek alphabetic sources*, Amsterdam, 1985, p. 25 (recogido por West 1990: 429, n. 14).

‘hadnón’ cretense al griego ‘hagnón’. De esta manera y con una pequeña trampa etimológica todo cobra sentido.

La propuesta semítica de West (1990: 430) es que derivaría de las palabras ugaríticas ‘ar’ = ‘luz’ y ‘adn’ = ‘padre/señor’, es decir, ‘Luz del padre/señor’. De esta manera el nombre ‘Aridela’ tendría una explicación muy clara como una traducción mal conseguida de la forma semítica, lo que se llama doblete lingüístico. Asimismo vendría a confirmar los vínculos astrales entre Istar y Ariadna que desarrollaremos más adelante³.

El extraño origen de Ariadna como nombre se presta a las más diversas explicaciones etimológicas. Wilamowitz trató de aliviar estas confusiones corrigiendo el escolio a la *Ilíada* de Zenódoto (18.592) que la llamaba ‘Ariede’ con la glosa de Hesiquio. El objetivo de esta corrección no era otro que el de justificar su teoría de que Ariadna era en realidad dos figuras diferentes, por un lado la ‘Ariagne’ o ‘muy pura’ de Naxos y compañera de Dioniso, y la ‘Aridela’ de Homero, heroína cretense y amante de Teseo⁴.

Sin duda existe una constante presente en todas las versiones y es su vínculo con la luz, o lo luminoso. Como veremos a lo largo de la tesis, los antecedentes familiares de Ariadna demuestran una estrecha relación con las estrellas: el posterior catasterismo de la cnosia, así como la etimología de su nombre insisten en subrayarlo. Tan sólo contamos con escasas evidencias materiales en las artes, sobre todo tardías, para apoyar esta lectura; sin embargo, a pesar de la carencia de pruebas epigráficas, las fuentes literarias nos proporcionan claras muestras de, al menos, la existencia de un festival y de ciertas formas de culto.

II.2 La creación de un relato mítico: la historia de Ariadna.

Ariadna, hija de Minos y Pasífae, es conocida por su aventura con Teseo, al que proporcionó un ovillo de hilo que le ayudaría a encontrar la salida del laberinto. Sin embargo, la Fortuna le iba a deparar nuevas sorpresas a esta princesa cretense y en poco tiempo pasaría a formar parte del elenco de los dioses como esposa de Dioniso. El mito nos cuenta cómo Ariadna, a cambio de la ayuda prestada, le pidió a Teseo que la llevase

³ West recoge también otra posible variante semítica que no desarrollo porque él mismo la considera poco probable.

⁴ Wilamowitz-Moellendorf, U., von, *Der Glaube der Hellenen*, Berlín, 1931-32; p. 403, n. 3 citado por G. Casadio (1994; 124, n. 3).

a Atenas, pero su suerte sería muy distinta pues él habría de abandonarla en una isla del Egeo, identificada como Naxo⁵. El motivo de su huida es oscuro; una tradición habla de otra mujer, Egle, a la que Teseo amaba; otra dice que el propio Dioniso le ordenó dejarla o que él la raptó durante la noche. A pesar de todas las variantes, las fuentes antiguas suelen recoger su historia vertebrada en torno a dos versiones, la de Homero (*Od.* 11.321-325) que cuenta cómo Ártemis mata a Ariadna por orden de Dioniso, y la de Hesíodo (*Th.* 947-949) que dice que Zeus le otorgó la inmortalidad para que la disfrutase con su divino esposo.

La versión que tuvo más repercusión en los autores griegos y latinos es la que transmitió Ferecides, que habla de cómo Dioniso le otorga la inmortalidad. Este final feliz lo recogen autores tan relevantes como Catulo, Apolodoro, Ovidio o Plutarco. Éste último en su *Teseo* reúne toda una serie de leyendas que atestiguan la importancia y la difusión que tuvo la figura de Ariadna; las más interesantes son las variantes locales. Una de ellas cuenta que en el viaje de regreso a Atenas una tormenta sorprende a la pareja; Ariadna encinta y mareada baja a tierra en Chipre, en la costa de Amatonte. Allí morirá antes del parto y cuando Teseo vuelve a por ella insta una celebración donde un muchacho reproduce los dolores del nacimiento, rindiéndole honores como Ariadna-Afrodita.

Su culto en Naxo no es menos extraño; tanto si nos basamos en la versión feliz de su boda con Dioniso como en la de su muerte, se la celebra de dos formas muy diferentes, por un lado con alegres fiestas y por otro con duelo. Esta dualidad de la que es objeto su culto manifiesta el carácter complejo de Ariadna, que hace *pendant* con el de su esposo, dios de las contradicciones por antonomasia.

II.3 Los textos coetáneos a las manifestaciones artísticas.

En todo trabajo iconográfico ha de haber una parada obligatoria en el estudio de las fuentes escritas. Ello no conlleva una necesaria dependencia de la manifestación artística de la escrita, tanto es así que en muchos casos se ha verificado una total

⁵ Existen problemas con la identificación de la isla como Día o Naxo. Casadio (1994: 139, n.2) sostiene que se trata más de una isla fantástica que de una localización geográfica clara. Véase también: Fayant (2000: 58-60). Un esolío a Teócrito (2.45/46b) dice: “Hay muchas islas llamadas Día: la que está junto a Creta, en la que es probable que ocurrieran los hechos relacionados con Ariadna, y la llamada Naxo, y la que está cerca de Melo, y la cercana a Amorgo, a Ceo y al Peloponeso”; y (2.45): “Teseo raptó a Ariadna la hija de Minos y llegó a la isla de Día, ahora llamada Naxo, pero por voluntad de Dioniso la abandonó dormida”.

discordancia entre ambos medios, pero para rastrear la figura de Ariadna en el arte es indispensable conocer las informaciones literarias sobre su mito como medio de vertebrar un discurso coherente.

1. Las fuentes arcaicas.

a) Las menciones de Homero

En la *Iliada*, canto 18.590-592, Homero nos habla por primera vez de Ariadna, a través de una mención de Dédalo:

*El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile
semejante a aquella que una vez en la vasta Creta
el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles*⁶

Estos versos forman parte de la descripción que hace Homero del Escudo de Aquiles, donde se narra la rica decoración que Hefesto realizó para adornarlo. Ariadna sólo aparece relacionada con un momento de su pasado minoico, ignorando cualquier elemento que la vincule con Dioniso o por lo menos con el episodio de Naxos. Los versos hacen referencia a otro célebre artesano, Dédalo, que formaba parte de la corte del rey Minos y que bajo sus órdenes diseñaría el laberinto en el que sería encerrado el fruto del adulterio de la reina Pasífae, Asterión. Dédalo realizó, esta vez para la princesa, una pista de baile o *choros*. Esta construcción ha sido interpretada en algunos casos como el propio laberinto, o viceversa, el laberinto entendido como un complejo paso de danza (Casadio 1994: 157). Así mismo es posible entender que esta pista de danza sería una construcción en honor de Ariadna, no como princesa de Cnosos sino como diosa protectora (Marini 1932: 81).

La relación del laberinto y la danza ya se estableció en la Antigüedad pues Plutarco lo recoge cuando se refiere a la danza de Delos (*Thes.* 21.1)⁷:

Desde Creta poniendo rumbo a Delos, allí se detuvo y, después de celebrar un sacrificio en honor del dios y de dedicarle el 'Afrodisión' que recibió de Ariadna, ejecutó con los jóvenes una danza que, según dicen, todavía ahora practican ritualmente los delios, y que, a imitación de las revueltas y salidas del laberinto, se interpreta en un ritmo formado por alternancias y

⁶ Trad. de E. Crespo, BCG, Madrid, 1996.

⁷ Desde un punto de vista antropológico las danzas laberínticas eran símbolos de la alternancia de la vida y la muerte y todavía hoy en Grecia están vinculadas a contextos de tipo matrimonial (Díez de Velasco 1992: 186, n.58).

rodeos. Este estilo de danza se llama por los delios “grulla”, según refiere Dicearco.

La íntima relación de Ariadna con la danza se convierte en un punto de contacto que la vincula a las ninfas, divinidades menores que formaban parte del tíaso dionisiaco.

Homero también se ocupa de Ariadna en la *Odisea*, 11.321-325:

*También vi a Fedra y a Procris, y a la hermosa Ariadna,
hija del funesto Minos, a quien en otro tiempo llevó
Teseo de Creta al elevado suelo de la sagrada Atenas, pero no la
disfrutó, que antes la mató Ártemis en Día, rodeada de
corriente, ante la presencia de Dioniso.*⁸

El canto XI de la *Odisea* es uno de los más complejos en su tradición textual. Narra la *Nekyia*, es decir, el descenso a los infiernos o una evocación de los muertos al borde del Océano. El pasaje que cita a Ariadna pertenece a un catálogo de mujeres famosas, a la manera de las *Eeas* de Hesíodo que es independiente del poema homérico. En esa galería de mujeres nos encontramos con dos de las mujeres de Teseo; por un lado se alude a la relación de Ariadna con el héroe y, por otro, se nos presenta la primera versión de la ‘segunda parte’ del mito de la cretense.

Aquí se nos ofrece como razón de la separación de Teseo y Ariadna la orden que dio Dioniso de matarla y que llevó a cabo Ártemis. En este caso Teseo, cumpliendo la promesa que le había hecho a Ariadna en Creta de llevársela de regreso a Atenas y hacerla su esposa, ve su viaje detenido por el deseo de los dioses. Dioniso, despechado por la infidelidad de Ariadna, decide castigarla por medio de Ártemis, que se encargará de matar a la joven en la costa de Día. Ártemis vuelve a actuar de vengadora de las afrentas realizadas por *nymphai* o muchachas que están bajo la protección de la diosa virgen⁹.

Estos versos resultan muy conflictivos por dos razones: la primera es porque hace dudar del orden de los hechos en el triángulo amoroso (Dioniso, Ariadna y Teseo) y la segunda está relacionada con la posibilidad de que se trate de una interpolación, algo prácticamente admitido. Es un texto de redacción posthesiodea que ha dado pie a muchos debates sobre las razones de la muerte de Ariadna. El pasaje recoge la primera mención de la unión de Dioniso y Ariadna, aunque no hace referencia a que fuese su

⁸ Trad. de J. L. Calvo, *Odisea*, Cátedra, Madrid, 1987.

⁹ Sobre los valores de Ártemis en relación a los muchachos y las vírgenes, véase: Marinatos (2000: 97, 129).

esposa. Este dato resulta de gran interés puesto que pone en tela de juicio la tradicional visión de la Ariadna traicionada por Teseo y luego recompensada por el dios¹⁰.

No existe mención alguna de la razón por la cual ha de morir la joven y ello ha dado pie a autores antiguos y modernos para tratar de averiguar lo que no nos cuenta el mito. Ya el bizantino Eustacio especula si se trata de un castigo por *asebeia*, al unirse a Teseo en el templo de Atenea, o bien por infidelidad al dios (Casadio 1994: 131). La realidad es que el propio texto homérico es de difícil traducción y mientras García Calvo entiende que *la mató Ártemis en Día (...) ante la presencia de Dioniso* Pabón prefiere *matóla Artemisa, por traición de Dioniso*¹¹. Así las cosas, no podemos saber si su muerte es propiciada por Dioniso o si simplemente él es testigo del castigo impuesto por Ártemis.

En el segundo esolío a la Odisea, el autor recoge que según los críticos *neoteroi* “Ariadna, ya en manos de Teseo, fue raptada por Dioniso”. De esta forma la muerte y el rapto de la joven son dos conceptos unidos, que sugieren ciertos paralelismos con una interpretación de Ariadna como Perséfone. Tanto Otto como Kerényi habían resaltado las cualidades ctonias de la princesa y sus concomitancias con figuras de ultratumba como Core (Casadio 1994: 151-52).

La mención más antigua después de Homero que habla de una primera relación de Ariadna con Dioniso la recoge Epiménides de Creta. Se cree que vivió durante el siglo VI a. C. El fragmento (3 B 25 Diels-Kranz = 8 B 18 Colli) aparece fraseado por el pseudo Eratóstenes en sus *Catasterismos* (5):

Esta (la corona), se dice, es la de Ariadna. Dioniso la puso en el cielo, cuando los dioses celebraron las bodas en la llamada isla de Día, con la intención de que fuera visible para ellos. Con ella se coronó primero la novia tras recibirla de las Horas y Afrodita.

Esto ha dicho el que ha escrito las Críticas [es decir Epiménides]: cuando Dioniso fue a la casa de Minos, como quiso seducirla, se la dio como regalo. Con ella embaucó a Ariadna.

Dicen que era obra de Hefesto, hecha de oro ígneo y de piedras de la India. Se da por seguro también que por ella se salvó Teseo del laberinto, ya que producía resplandor. Y que después entre las constelaciones, cuando ambos

¹⁰ Véase: Plutarco, *Thes.*, 20-21; Hyg., *Fab.*, 42 y 43; D. S. 4.61.5 y 5.51; ps. Apoll. *epit.*, I, 9; Catull., 64. Todos ellos transmiten el mito tal y como lo veremos en las artes, Ariadna pasa de Teseo a Dioniso y no se menciona ninguna relación previa con el dios.

¹¹ Trad. de A. García Calvo, Lucina, Zamora, 1995 y J. M. Pabón, BCG, Madrid, 1982.

*(Ariadna y Teseo) llegaron a Naxo, como signo de amor. Y que a los dioses también les parecía bien (...)*¹².

La interpretación del mito según Epiménides sería así: Dioniso seduce mediante engaños a Ariadna en Creta y ella se venga de una manera muy refinada, usando la corona con la que la engatusó para salvar a su amante y luego escapar juntos. Es una especie de burlador burlado, pero en este caso no existe ninguna mención a la muerte de la princesa, ni ninguna reacción por parte de Dioniso¹³.

La corona la menciona por primera vez Arato (71-2, cf. D. S. 4.61.4-5) como parte del firmamento tal y como la colocó el propio Dioniso, todavía en el siglo I a. C.; Higino (*Astr.* 2.5), habla de ella como un regalo del dios que la cretense presta a Teseo para ayudarle a salir del laberinto¹⁴.

Así las cosas el pasaje de Homero siembra de incertidumbres el orden del mito de Ariadna y por añadidura, los especialistas ponen en duda su autenticidad puesto que ven sospechosa la aparición de Teseo y Pirítoo en la *Nekyia*, habida cuenta que poseemos una noticia, recogida por Plutarco (*Thes.* 20-21), a propósito de que Héreas de Mégara (hacia el 300 a. C.) asegura que Pisístrato insertó el verso con la intención de agradar a los atenienses¹⁵. Esta interpolación afectaría al fragmento referido a Ariadna, en el que algunos autores ven extraño que Dioniso, un dios muy poco frecuente en la épica homérica, aparezca vinculado a Ariadna y sobre todo presentando la versión ática de su nombre¹⁶.

El tema de las interpolaciones de Homero nos interesa en este punto en tanto en cuanto demostraría la manipulación a la que se sometía a los mitos. El mito de Teseo fue objeto de transformaciones interesadas, acaecidas según algunos investigadores durante el gobierno de Pisístrato. A finales del siglo VI a. C. se cree que fue el momento en que se recogió el ciclo homérico con afán de dotarlo de una forma fijada por escrito como canónica, que lo convertiría en texto fundamental para la educación del hombre griego. Esta iniciativa se intuye que respondía a intereses políticos de la tiranía. Algunos estudiosos sostienen que es también el momento en el que Teseo se erige como héroe del sinecismo ático, lo que conlleva la necesaria materialización de su relevancia a

¹² Traducción: J. R. del Canto Nieto, Ed. Clásicas, Madrid, 1992.

¹³ Véase también: Casadio (1994: 144-45).

¹⁴ Otros autores que hablan de la corona: Paus. 10.29.3; Non. D. 47.265 ss.

¹⁵ En lo que se refiere a la de la exégesis de los textos sigo a Bernabé (1992).

¹⁶ Véase la discusión al respecto que desarrolla Bernabé (1992) así como el libro de Calame (1996: 106-116). Suárez de la Torre (1999: 41) considera que el origen de de Dioniso se puede establecer desde época micénica y que las versiones que hablan de una primera relación entre el dios y Ariadna pueden pertenecer al núcleo más antiguo de la tradición.

través de un ciclo épico similar al del propio Heracles. Este proceso trae consigo una obligatoria limpieza de imagen en la que el episodio de Ariadna, que entonces debía estar bastante difundido, era algo que se tendría que olvidar o por lo menos justificar de algún modo. Sin embargo no todos los autores están de acuerdo en que la fijación escrita de los poemas y la configuración de Teseo como héroe ático sean hechos coetáneos¹⁷.

Los agones musicales de las Panateneas son una muestra interesante de ese proceso de ‘canonización’ de los poemas homéricos en época de Pisístrato. El diálogo, falsamente atribuido a Platón, *Hiparco* (228 b) recoge la iniciativa de Hiparco de introducir los poemas homéricos en Atenas a través de las competiciones de rapsodos en las Panateneas, obligándoles a recitarlos en orden. Es evidente que no podemos cotejar la veracidad de esta fuente aunque las artes figurativas parecen coincidir en este momento con un despegue de las temáticas épicas atribuidas a Homero. Otra fuente (Diógenes Laercio 1.57) atribuye a Solón la introducción de Homero en los recitales panatenaicos; sin embargo es muy posible que esa paternidad sea fruto de la tendencia, muy extendida entre los oradores del siglo V y IV a. C., de atribuir todo tipo de innovaciones al legislador en detrimento de cualquier iniciativa posiblemente acaecida bajo la tiranía (Shapiro 1989: 43).

Shapiro (1993, 1995) ha argumentado en numerosas ocasiones la verosimilitud de una decisión tiránica detrás de las composiciones rapsódicas del momento. Previamente a las reformas de Hiparco sabemos que los rapsodos recitaban sus composiciones y que probablemente las entendían como episodios independientes y no como parte de un corpus unitario (Eliano, *Varia Historia*, 13.14). El arte lo corrobora ya en el 580 a. C. con un fragmento de un dino de Sófilo (Atenas, MN 15499; *ABV* 39,16) en el que vemos escrito *Patroklou athla* como título de una ‘pintura’ (Shapiro 1993: 103).

El texto del *Hiparco* dice que el hijo del tirano fue el primero que introdujo los poemas, pero no sabemos cómo escogió la versión que devendría canónica. Lo más probable es que recurriese a los Homeridas de Quíos (Burkert 1987: 49) para conseguir fijar los poemas auténticos de Homero evitando de una vez por todas más confusión. Sin alejarnos mucho en el tiempo, en el siglo V a.C., encontramos los mismos

¹⁷ Existe una discusión muy encendida sobre la influencia de la política ática y sus héroes en la imaginería vascular; no hay acuerdo entre los estudiosos sobre la relación directa de ambos fenómenos y ni siquiera sobre el momento exacto en que se produce la supuesta identificación de un héroe con un determinado régimen político. Véase principalmente: Boardman (1972 y 1975b) y Shapiro (1989, 1991y 1992b)

problemas de autoría de la épica homérica en Heródoto (2.117 y 4.32) y Tucídides (3.104) con lo que la cuestión permanecía todavía abierta.

Sin embargo, es interesante recalcar que esta iniciativa de Hiparco supuso una intromisión directa en la libertad artística puesto que regulando la temática de los rapsodos no hacía otra cosa que coartarles. El historiador Raphael Sealey (1957) propuso que esta norma evitaba que en los juegos los rapsodos acudiesen siempre a los mismos temas, sobre todo a aquellos que por su carga emotiva tenían el éxito asegurado, y les obligaba a recitar el ‘Homero oficial’ en el orden lógico de la narración y a lo largo de los tres días del festival. Shapiro (1993: 104 y 1995: 137) considera que esta reorganización entra perfectamente dentro de los planes de educación ciudadana de Hiparco, que se materializan hasta en la presencia de hexámetros elegíacos de tono moralizador que inscribe en los hermas que marcan los caminos. Este proceso es sólo una parte del que ya había iniciado su padre en el 566 a. C., cuando todavía no era tirano, reestructurando las Panateneas y mostrando así el interés que habría de tener la tiranía en cuestiones culturales. A pesar de las escasas fuentes que nos informan, parece que estamos ante el surgir de un nuevo sentimiento nacional. Este fenómeno se advierte también en las artes: ya hacia el 560 a. C. se percibe una evidente fractura en la producción de cerámica, debido a dos factores, uno psicológico, que se relaciona con una toma de conciencia del lugar de Atenas en el ámbito griego, y otro artístico, vinculado a cambios en la composición y en la manera de organizar una narración (Shapiro 1990: 135). Esa toma de conciencia de la posición de Atenas se asocia a Pisístrato y se acentuará con la política cultural que perpetuarán sus hijos.

No podemos saber cuál fue el papel de Pisístrato en la modificación de los versos de Homero pero el intrusismo político en el ámbito de la cultura ya se había verificado en el caso de Clístenes de Sición que, en plena campaña contra Argos, detuvo los recitales épicos en su ciudad porque Homero proponía una imagen demasiado buena de los argivos (Hdt. 5.67). Esto demuestra la importancia que los dirigentes políticos concedían a las cuestiones míticas, fenómeno que se subraya por la proliferación de los cultos a los héroes epónimos (Boardman 2002). En todo caso la figura de Teseo se dibuja a finales del siglo VI a. C. y probablemente como parte de una campaña de creación de un héroe nacional propio a imagen de Heracles. No podemos olvidar, como ya en su día señalaron Boardman (1972 y 1975) y Shapiro (1989 y 1993), que el hijo de Alcmena se había convertido en el héroe por antonomasia desde la segunda mitad del siglo VI a. C. lo que se podría explicar por un simbolismo político que adquiere su

figura, parangonándose con Pisístrato. Éste se presentó al pueblo ateniense como el protegido por Atenea, hasta el punto de que para conseguir retornar de su primer exilio ideó una estratagema: Heródoto (1.60) recoge cómo el tirano disfrazó a Fíe, una muchacha del demo de Peania, con los atributos de Atenea y con ella sobre un carro entró en Atenas triunfante. El pueblo ático entendió que el tirano había recibido la sanción divina y que los dioses admitían su regreso¹⁸.

La figura de Teseo se asimiló muy pronto a la de Heracles, pero ese fenómeno no se produjo hasta el primer cuarto del siglo V a. C., al menos en cuanto a la pintura vascular se refiere. Así, mientras que durante el siglo VI Heracles es, sin duda, el héroe por excelencia, cuyas hazañas decoran un 44% de la producción vascular frente al 5% de Teseo (hasta el 510 a. C.), con el cambio de siglo se advierte el cambio de gusto llegando a cierto equilibrio: 19,4% para Heracles y 13,2% para Teseo (Boardman 1975: 2). Así las cosas, el supuesto surgir de Teseo, defendido por los filólogos, como figura importante en época de Pisístrato no se sostiene ante las manifestaciones artísticas, que abrumadoramente son la fuente más rica para este período. Es más, Atenea, diosa protectora de Atenas y símbolo de la propia ciudad, no aparece como *pompos* de Teseo hasta entrado el siglo V a. C. frente a su habitual presencia al lado de Heracles en sus hazañas y en su apoteosis.

Si realmente el pasaje de la *Nekyia*, con el que empezábamos el apartado, se trata de una interpolación es difícil sostener que se debe a una política tiránica de ‘reforma’ de la imagen de Teseo, puesto que este fenómeno se manifiesta en los vasos unas décadas más tarde, en un ambiente político que también busca legitimarse en los héroes pero que anuncia la polis clásica.

b) Hesíodo convierte a Ariadna en esposa.

Hesíodo es el siguiente autor que cita a Ariadna, y lo hace dentro de su *Teogonía* (947-949):

¹⁸ Heródoto cuenta el hecho como una prueba de la ingenuidad de los atenienses y de cómo se habían dejado engañar. Sinos (1993) sostiene que no se trata de un engaño bobo sino de una parafernalia muy bien orquestada en la que se imita a los dioses pero con conocimiento y participación de los ciudadanos. Según la autora, Pisístrato es muy consciente del valor simbólico del carro, que rompe las barreras habituales entre los ámbitos humano y divino, y lo usa para recrear el mito y transportar figurativamente a su pueblo al tiempo de los héroes, en el que él encarnaría la figura del protegido de Atenea, igual que Heracles.

*Dioniso, el de dorados cabellos, a la rubia Ariadna hija de Minos la hizo su floreciente esposa; y la convirtió en inmortal y exenta de vejez el Cronión*¹⁹.

En esta obra no se cita a Teseo y Ariadna aparece relacionada con Dioniso. Este pasaje forma parte de una enumeración, al final, en la que se da cuenta de uniones entre dioses y mortales. Sin embargo estos versos también han sido considerados por algunos como interpolados, a pesar de todo, el hecho de que sean o no interpolaciones no afecta al interés que tienen para nosotros, puesto que si son añadidos de finales de época arcaica, siguen siendo relevantes para las manifestaciones artísticas que trataremos.

De este modo tenemos constancia por primera vez de que Ariadna se conoce como esposa de Dioniso, y de que Zeus le otorgará la inmortalidad después de unirse al dios. Llegados a este punto ya tenemos la verificación de que a la cretense se la definía principalmente como mujer de Dioniso. Hay que tener presente que este pasaje pertenece a una enumeración de los amores de los dioses con mortales, en el que lo que interesa es resaltar un elemento muy característico para dar una referencia rápida y lo más concreta posible del mito al que se refiere. Es muy significativo, no sólo que en este ‘listado’ se escoja la relación de Dioniso y Ariadna, entre los múltiples que ofrece el panteón griego, sino también que ella aparezca singularizada como esposa y no como una historia de triste final como la recoge Homero en la *Odisea*. Esto nos da la pista de la importancia o difusión que la historia de la pareja debió de tener, su pasado con Teseo no se menciona y su definición como figura del imaginario griego pasa por ser la esposa de uno de los hijos de Zeus. En este sentido parece que existe una tensión evidente entre el testimonio de Homero y el de Hesíodo, sorprendente por la escasa distancia cronológica que hay entre ambos.

Por un lado Homero prefiere resaltar, con la muerte de Ariadna, a un Dioniso más sombrío y relacionado con las fuerzas de ultratumba. Frente a él, Hesíodo opta por la visión más feliz de la historia enmarcada en la familia olímpica. De sus versos podemos extraer la confirmación de Dioniso como divinidad y de Ariadna como mortal, estado que cambiará al desposar al dios.

Plutarco (*Thes.* 20) recoge la razón por la cual Teseo abandonó a Ariadna, sostiene que fue su amor por Egle y que “este verso dice Hereas de Mégara que lo eliminó Pisístrato de los poemas de Hesíodo de igual forma que, a su vez, por el

¹⁹ Trad. de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, BCG, Madrid, 1991. En un fragmento de Hesíodo (298 Merkelbach-West) se recoge que Teseo abandonó a Ariadna por Egle, lo que facilitaría su posterior unión con Dioniso.

contrario, introdujo en la *Nekyia* de Homero (...) por agradar a los atenienses”²⁰. Si fuese cierto, la versión original de Hesíodo mantendría el orden, primero Teseo y después Dioniso, y explicaría el abandono de la joven por motivos ajenos a la misma

c) La cuestión del ciclo épico.

La historia de Ariadna también aparece en otro poema conocido como las *Ciprias* (103 l. 23, Bernabé) que en la Antigüedad se tenía como obra de Homero. Esta atribución ya la pone en duda Heródoto en el siglo V a. C. Habitualmente se le atribuye a Estásino, probablemente originario de Chipre, situado por la crítica actual en la primera mitad del siglo VII a.C. (Bernabé 1979: 95).

Las *Ciprias* las conservamos en un estado muy fragmentario y la fuente más fiable para reconstruir su contenido, así como el de las demás piezas del ciclo, se encuentra en la *Crestomatía* de Proclo, autor de época romana que resume las historias narradas en los poemas (Bernabé 1979: 97ss.).

La leyenda de Teseo y Ariadna está recogida en una digresión de Néstor en la que narra cuatro episodios míticos diferentes, cuyo hilo conductor es el castigo que reciben los que ofenden a los dioses. Néstor los pone de ejemplo en relación con el rapto de Helena con una intención moralizante. El caso de Teseo y Ariadna, aunque no conservamos el texto, se cree por tanto que debía de acabar mal, probablemente con la muerte de Ariadna.

Siguiendo las hipótesis expuestas por Bernabé (1992) parece bastante probable que en torno a finales del siglo VI y principios del V a. C. hubiese un poema épico, hoy perdido, centrado en la figura de Teseo, que lo presentaría como amigo y colaborador de Heracles. Se crearía “no antes de Pisístrato y en plena época de propaganda ática” (Bernabé 1992: 107 y 114ss.)²¹. Ya en el siglo V a. C. notamos un despegue importante de Teseo como encarnación del héroe nacional del Ática, rescatando así al protagonista de cuentos populares y aupándolo a la categoría de héroe panhelénico. Como ya adelantamos, el uso político de la mitología ya se había verificado en el caso de Pisístrato y sus hijos y con el cambio de siglo Atenas está ya inmersa en un complejo proceso de creación y legitimación de su identidad como pueblo que terminará con la extraordinaria potencia económica y política que conoceremos en su Edad de Oro. La

²⁰ Traducc. de Aurelio Pérez Jiménez, BCG, 1985, Madrid.

²¹ Bernabé defiende que la vía de difusión de las hazañas de Teseo, ausentes de los grandes ciclos épicos pero cuya antigüedad es innegable, era a través de cuentos populares puesto que su historia mantiene la estructura clásica del *folktale*.

existencia de dicho poema que articularía una saga de Teseo es en parte consecuencia y en parte motor del lugar que Atenas desea ocupar y ocupará en el panorama de la Hélade.

Esta *Teseida*, creada con el afán de promover la glorificación de Teseo como héroe ateniense, se cree que fue compuesta bajo la inspiración anti-pisistrátida, concretamente bajo los auspicios de los alcmeónidas. Éstos veían en la legítima reclamación del trono ateniense por parte de Teseo una sanción a la política de Clístenes. Según Sourvinou-Inwood, se podría ir más allá estableciendo paralelos entre la figura histórica de Clístenes y su *pendant* mitológico Teseo, al igual que vimos que hizo Pisístrato con Heracles. El héroe llegado de fuera pero ateniense, igual que los alcmeónidas, sería mal recibido en su tierra pero haría valer sus derechos sobre la herencia de su padre: el trono de Atenas. Egeo sería el pueblo ateniense y Medea, madrastra de Teseo que trata de envenenarlo, representaría el papel de los tiranos que intentan despojar a los alcmeónidas de lo que es suyo. El paralelo funciona (Sourvinou-Inwood 1979: 27).

La importancia de esta revalorización de Teseo nos interesa en la medida en que su encuentro con Ariadna forma parte de un pasado que hay que retocar, y su ascensión meteórica como héroe civilizador de la ciudad más importante de Grecia tendrá incidencias en la iconografía, que tendremos ocasión de analizar más adelante.

Evidentemente no contamos con ningún argumento para aventurarnos a dibujar la imagen de Ariadna en esta supuesta *Teseida*, aunque lo más probable es que con ánimo de limpiar el nombre del héroe, se buscase la manera de justificar su abandono. Esto nos proporciona, casi sin dudas, la seguridad de que el episodio de Naxos, que debía ser muy conocido, no se ignoró sino que se manipuló con el objeto de dejar en buen lugar a Teseo. Dentro de esta revisión de la figura del héroe desempeñó un importante papel el arte, que, como veremos más adelante, decidió compensar a Ariadna otorgándole un buen marido; a esto parece que responden las representaciones de tipo amoroso que hacen su aparición en el último cuarto del siglo VI a. C.

d) La información de un logógrafo: Ferecides de Atenas.

Clausurando el siglo, la siguiente mención aparece en Ferecides de Atenas, logógrafo cuya cronología es dudosa, aunque se sabe que es anterior a época clásica. Se le sitúa en los comienzos de la historiografía, realizando una sistematización basada en

las filiaciones de los héroes, algo similar a lo que ocurre en la epopeya. Con él se inicia el camino hacia lo que será el manual mitográfico (Lesky 1976: 248).

Su obra, que nos ha llegado en estado muy incompleto (alrededor de doscientos fragmentos), cita la historia de Ariadna (*FGrH* 3 F148), probablemente inspirándose en la *Teseida*, compuesta por las mismas fechas (Dolcetti 2004: 83ss.).

Teseo zarpa en plena noche. Tras tocar en la isla de Día, desembarca y se duerme sobre la orilla. Atenea se le aparece y le ordena abandonar a Ariadna y llegar a Atenas. Se pone en pie y lo hace así.

Como Ariadna se lamentaba, se le aparece Afrodita y la consuela. Iba a ser esposa de Dioniso y alcanzaría gran fama. El dios se aparece a su vez, se une a ella y le regala una corona de oro que los dioses colocaron más tarde entre las estrellas para complacer a Dioniso²².

El texto cuenta cómo Ariadna fue abandonada mientras dormía en Naxo por orden expresa de Atenea, siendo contraria al deseo de Teseo de llevarla consigo a Atenas. Ésta será la versión de mayor fortuna en los autores griegos y latinos posteriores (Ap. Rh. 3.997, Theocr. 2.44, Catull. 64.50 ss., Properc. 1.3.1, Ovid. *Met.* 8.169 ss., Nonn. *D.* 47.265 ss.), que gustarán de explayarse en el lado más *romántico* de esta historia. Asimismo será uno de los momentos favoritos de los pintores de vasos que explotarán el abandono y el encuentro por parte de Dioniso en maneras muy diversas.

El abandono por mediación divina lo recogen también Apolodoro (*epit.* 1.9), Pausanias (10.29.4) y Quinto de Esmirna (4.386 ss.) y otras versiones dicen que Teseo la dejó por voluntad propia (Schol. Ap. Rh. 3.997: Properc. 2.24.43; Hyg. *Fab.* 42). Incluso Diodoro Sículo (4.61.5) dice que Ariadna fue raptada por Dioniso. Teseo con la ayuda de Ariadna mata al Minotauro. Se la lleva a su patria, pero no se da cuenta de que está navegando de noche y arriba a una isla llamada entonces Día y ahora Naxo. Se aparece allí Dioniso, que enamorado de la belleza de Ariadna la rapta y la tiene como su esposa. Tras la muerte de ella obtuvo de los dioses honores, el catasterismo de su corona.

²² Ferecides, F 148; Trad. de A. Bernabé (1979: 114).

2. Las fuentes clásicas.

a) La tragedia.

En la producción teatral, tenemos constancia de que existieron obras dedicadas al ciclo de Teseo. Eurípides escribió un *Teseo*, del que sólo nos quedan pequeños fragmentos (*TrGF* V F 426-33), cuyo tema central debió de incidir en el valor de buen ciudadano ateniense de Teseo, que abandona el amor por expreso deseo de Atenea, que le auguraba una meta más alta y digna en pro de la ciudadanía ática. Nos enfrentamos por tanto a un autor que utiliza el mito para transmitir un mensaje moralizante, en la misma línea de las modificaciones atribuidas a Pisístrato casi un siglo atrás.

Un testimonio trascendental y que vuelve sobre la antigua tradición homérica de la traición de Ariadna, es el *Hipólito* (339), del mismo Eurípides. El dramaturgo introduce una mención a la cnosia en boca de su hermana Fedra “Y tú, oh desgraciada consanguínea, esposa de Dioniso”. Fedra está tratando de justificar su incestuoso deseo a través de actitudes pecaminosas de su familia, pues nombra también a Pasífae. El contexto en el que aparece la mención de Ariadna implica probablemente la acusación de un pecado sensual, que le sirva de apoyo para el adulterio que está pensando llevar a cabo, quizá su posible engaño a Dioniso si volvemos sobre la versión homérica de la *Nekyia*. Otra fuente vendría a apoyar la versión de Ariadna como adúltera: se trata de Himerio, rétor del siglo V d. C., que dice “cuando en los años en Creta Dioniso toma como esposa a Ariadna” (*Orat.* 9.5).

Volviendo sobre Eurípides, el hecho es que en sus *Bacantes* no habla de Ariadna como esposa de Dioniso y sin embargo sí podemos rastrear su presencia en escenas con connotaciones teatrales en la cerámica. Es interesante destacar el hecho de que Dioniso y Ariadna sean un motivo erótico en un mimo de Jenofonte mientras que su historia como amante abandonada de Teseo, tan apropiada para una tragedia, no haya tenido eco en la producción teatral clásica, pues el aspecto más trágico de su historia no será explotado hasta el Helenismo.

b) Jenofonte.

Adentrándonos en el siglo IV las fuentes que hablan sobre Ariadna se reducen a la mínima expresión, de hecho tan solo contamos con una mención de Jenofonte, en el 360 a. C., en su *Banquete*, IX²³:

A continuación se instaló en la sala un sillón, y luego entró el siracusano y dijo: “Señores, Ariadna va a entrar en la cámara nupcial suya y de Dioniso. Después llegará Dioniso bastante borracho del banquete de los dioses, se acercará a ella y se pondrán a jugar los dos”. A continuación entró en escena Ariadna ataviada como una novia y se sentó en el sillón. Aún no había aparecido Dioniso cuando la flauta empezó a entonar un ritmo báquico, y entonces pudieron admirar al maestro de baile, pues al punto en que Ariadna lo oyó se puso a hacer tales gestos que cualquiera habría advertido que estaba contenta de oírlo. No salió al encuentro del dios, ni se levantó siquiera, pero era evidente que le costaba mantenerse quieta. Desde luego, en cuanto Dioniso la vio, avanzó hacia ella, bailando como lo haría el más apasionado, y se sentó en sus rodillas, la abrazó y le dio un beso. Ella parecía avergonzada, pero también correspondió a su abrazo amorosamente. Al verlo los convidados al mismo tiempo que aplaudían pedían a gritos: “¡otra vez!”. Pero cuando Dioniso se incorporó y ayudó a Ariadna a levantarse, a partir de ese momento era cosa de ver los pasos y figuras de los amantes besándose y abrazándose. Y al ver que Dioniso, verdaderamente bello, y Ariadna, tan encantadora, se besaban en la boca muy de veras y no fingiendo, todos los espectadores estaban muy excitados. Creían oír a Dioniso preguntarle a ella si le quería y a ella jurando de manera tan apasionada, que no sólo Dioniso sino todos los presentes habrían sido capaces de jurar que el muchacho y la muchacha se querían mutuamente. No parecían actores entrenados para esta pantomima, sino personas a las que se les había permitido hacer lo que estaban deseando desde hacía tiempo. Al fin, al ver los convidados que entrambos quedaban abrazados y como retirándose para acostarse, los solteros juraron casarse y los casados montaron sus caballos y salieron al galope en busca de sus mujeres para disfrutar de estas caricias. Sócrates y los otros que habían quedado se fueron con Calias a dar el paseo matinal junto a Licón y su hijo.

²³ Trad. de J. Zaragoza, BCG, Madrid, 1993.

Así terminó este banquete”.

Jenofonte nos proporciona uno de los pocos testimonios de la relación de Dioniso y Ariadna previos al Helenismo. Con él ya contamos con la confirmación de que la imagen de las nupcias de Dioniso y Ariadna debía de ser un lugar común en época clásica. El texto narra el final de un banquete, ambientado a finales del siglo V, en el que el anfitrión tiene preparada una pantomima para cerrar la reunión, costumbre bastante extendida y que venía a completar la de los *scolia* o poemas de elogio que hacían hincapié en los placeres simposíacos (Calame 2002: 89ss.).

El banquete es en sí mismo una derivación de la comida comunal de la fiesta, que contiene elementos religiosos, como ofrendas y purificaciones, así como componentes agones y lúdicos. Dentro del ámbito ritual existen las ceremonias hierogámicas que tendían a mitologizarse, sabemos que algo parecido pasó con la unión de Tauro y Pasífae o de Teseo y Ariadna, por lo que es bastante verosímil que estos mitos sufrieran una transformación más y se convirtiesen en mimos (Adrados 1983: 399). Estas representaciones mímicas, en las que muchos han querido ver el origen del teatro²⁴, tenían un valor de auténtico divertimento y su presencia en los banquetes viene a corroborar el carácter puramente lúdico de sus argumentos.

Aparentemente con Jenofonte somos partícipes de una visión lúdica pero no burlesca del mito de Dioniso y Ariadna, lo que ratificaría la popularización de su historia. Sin embargo, determinados elementos, como la solemnidad con la que los invitados presencian la escena podrían llevarnos a pensar que Jenofonte no tenía en mente un drama satírico cuando compuso esta obra, sino una hierogamia que se desarrollaría dentro de los cultos ciudadanos y que, a su vez, estaba siendo inmortalizada por Parrasio en el templo de Dioniso en Atenas (Casadio 1994: 211).

Este nuevo enfoque más galante, con mayor énfasis en los sentimientos, encuentra eco en la figuración de finales del siglo V a. C. Una lectura si se quiere más ligera y alegre del mito nos habla de nuevos tiempos, en los que estas obras, tanto literarias como artísticas, responderían a las necesidades de una sociedad ateniense que entrará en una crisis profunda tras la guerra del Peloponeso.

²⁴ Adrados (1983: 64) no está de acuerdo con esta teoría.

3. Conclusión

Las menciones a Ariadna en la literatura anterior al siglo IV a. C. son escasas pero lo suficientemente reveladoras como para formarnos una imagen bastante completa de la evolución que sufrió. Aparece con la primera epopeya del mundo occidental, pero vinculada a su pasado minoico, allí sólo se alude a su afición por la danza, entretenimiento, por otro lado, propio de una joven.

Ya en la *Odisea*, nos la encontramos formando parte del entorno de Dioniso, que, aunque corremos el peligro de encontrarnos con una manipulación debida a intereses políticos, nos proporciona la primera prueba escrita de contacto con el dios del vino. Con Hesíodo contamos con la referencia más temprana a su matrimonio con Dioniso, pero tampoco tenemos la seguridad de que los versos sean auténticos, así que hasta Ferecides no existen certezas sobre su papel al lado de Dioniso. La obra de este logógrafo, en estado muy fragmentario, coincide temporalmente con las supuestas interpolaciones de época de los tiranos, o más probablemente alcmeónidas, que responden a un intento de lavar la imagen del futuro héroe democrático de Atenas.

Así desde finales del siglo VI a. C. aparecen nuevas aventuras de Teseo que forman parte de una manipulación política e ideológica a la que someten al mito, en la que la figura de Ariadna es un personaje clave y que, aunque desconocemos las incidencias que debieron de acontecer a nivel textual, sí podremos observar, más adelante, las que sufrió el lenguaje figurativo. De una manera u otra Ariadna está presente, aunque sea en pasajes subsidiarios, pero pertenece a un capítulo de la vida de Teseo que tiene que ser transformado y por ello merece nuestro interés en tanto en cuanto esto repercute en las artes figurativas.

Hasta aquí podemos recapitular diciendo que la relación de Dioniso y Ariadna conocida en el siglo V y primeras décadas del IV a. C., se nos presenta como fruto de dos tradiciones encontradas:

a) Texto de la *Odisea* (11.324-325); Ariadna muere a manos de Ártemis por orden de Dioniso. Esta versión, que no tiene mucha repercusión, se puede rastrear modificada en Epiménides de Creta y parece ser a la que se refiere Fedra en el *Hipólito* de Eurípides (339). Se cree que inspira a su vez a Polignoto en la pintura de la *lesche* de los Cnidios en Delfos (Pausanias, 10.29. 3; Carpenter 1986: 65). Sin embargo este triste final no pareció tener mucho éxito entre los artistas, habida cuenta que las piezas que se conservan no muestran el episodio de la muerte de Ariadna.

b) Texto de Hesíodo, *Teogonía* (947-949); Ariadna, como esposa de Dioniso, recibe de Zeus la inmortalidad. Esta Ariadna recompensada en su desgracia de haber sido abandonada por Teseo, será objeto de múltiples representaciones en la pintura vascular griega.

Por lo tanto poseemos dos versiones que son incompatibles entre sí y que parece que coincidieron temporalmente. Sea como fuere, lo más relevante de ambas historias es que Dioniso es parte integrante de las dos y que su relación con Ariadna queda así corroborada al menos desde época arcaica, si admitimos que son versos del último cuarto del siglo VI a. C., si no son en el mejor de los casos del VII a. C.

Con la llegada del siglo V a. C. perdemos la pista de Ariadna en los textos, lo más probable es que haya sido objeto de atención por parte de los autores de este período pero no conservamos prácticamente ningún fragmento que nos hable de la cnosia. Dentro de la producción teatral, en la tragedia, tenemos noticia de al menos dos menciones debidas el mismo autor, Eurípides. Sin embargo él pertenece a la segunda mitad del siglo V a. C., por lo que durante los cincuenta años anteriores no contamos con ningún testimonio escrito del mito de Dioniso y Ariadna. En cambio, la producción artística que escoge como tema su historia es conspicua, compensándonos, de alguna manera, de la escasez de textos que nos proporcionasen la multitud de variantes, que seguramente circulaban desde finales del VI a. C.

Eurípides pone en boca de una de sus protagonistas femeninas, Fedra, la versión de la muerte de Ariadna a manos de Ártemis, dentro de su tragedia *Hipólito* (339). En el *Teseo*, hoy perdido, da cuenta del mismo triste final que, en cierta medida, era el más lógico para desarrollar dentro de una tragedia.

Por último contamos con el inestimable testimonio de Jenofonte, que demuestra que tras un gran lapso de tiempo, Ariadna se ha desvinculado totalmente de la saga de Teseo y pasa a ser la esposa de pleno derecho de Dioniso, formando parte de su historia. Esta obra es fundamental para entender las transformaciones que se producen en el ámbito pictórico a finales del siglo V a. C., que repercutirán en la pintura tardía de vasos dando un giro de 180° hacia una visión más *romántica* de la pareja y produciendo una brecha insalvable entre el pasado de Ariadna junto a Teseo y su nueva vida al lado de uno de los dioses más ambiguos del panteón griego.

III. Los oscuros orígenes prehelénicos.

III.I El Mundo semítico y la cuenca del Mediterráneo.

En un artículo de 1990 David West defendía, basándose en el análisis de las fuentes mitológicas y en dos posibles etimologías de su nombre, la hipótesis del origen semítico de Ariadna. Consideraba que su precedente mitológico era la diosa Istar y lo argumentó apoyándose en cuatro puntos: el antiguo culto de Ariadna, la muerte de la princesa, sus conexiones astrales y su relación con Chipre. Partiendo de estos cuatro puntos vamos a tratar de desarrollar su historia en la cuenca del Mediterráneo.

1. El antiguo culto de Ariadna

Las fuentes literarias que conservamos sobre Ariadna sugieren la posibilidad de que fuese una antigua diosa ahora reducida a mortal. Pausanias (2.23.8) nos informa de que los habitantes de Argos, en señal de agradecimiento a Dioniso por el cese de la guerra con Perseo, le honraron en un templo como Dioniso Cretense¹. En el santuario, el dios enterró a Ariadna, en las cercanías de su propio templo y del de Afrodita Urania, subrayando así el nexo existente entre las dos mujeres. Siguiendo el testimonio del poeta argivo Liceas, Pausanias recoge la anécdota que cuenta que durante la segunda construcción del templo de Dioniso un terremoto abrió la tierra dejando al descubierto el sarcófago de terracota de la princesa cnosia. Liceas, junto con otros argivos, fue testigo de lo sucedido. La presencia de esta ‘reliquia’ nos hace pensar en un posible culto a Ariadna, o cuando menos en una deliberada conservación de sus restos². Esta veneración a su lugar de enterramiento esconde probablemente una realidad mucho más profunda, prácticamente la de una potencia de ultratumba, una divinidad sujeta a la desaparición y a la muerte.

Plutarco en su *Vida de Teseo* (20. 3-5) nos proporciona una versión de la muerte de Ariadna en la que volvemos a encontrar datos de un culto. El testimonio es de Peón de Amatunte que cuenta cómo durante el viaje de regreso de Creta Teseo, a la vista de una gran tormenta, decide desembarcar a Ariadna encinta en la costa de Chipre. Mientras la joven se queda al cuidado de las chipriotas el héroe ático trata de dominar el

¹ Sobre la muerte de Ariadna en Argos véase también Nonn. *D.* 25.99-112, 47-665-67 y 48.466.68.

² Está atestiguado por numerosas fuentes literarias el interés por conservar los supuestos enterramientos de héroes epónimos o ‘patronos’ de la ciudad.

barco. Cuando amaina el joven vuelve a la costa y descubre que Ariadna ha muerto en el parto sin llegar a dar a luz a su hijo. Tras enterrarla instauro sacrificios en su honor y ofrece dos estatuillas, una de bronce y otra de plata. En su celebración bajo la advocación de Ariadna-Afrodita se celebra un ritual en el que un joven imita los dolores del parto.

Plutarco también relata la versión de Naxo. Allí la tradición local habla de la existencia de dos figuras llamadas Ariadna: la primera sería la que Dioniso desposaría tras encontrarla dormida en la playa, y la segunda, la que moriría allí tras ser abandonada a su suerte por su amante Teseo. Conforme a esta duplicación se celebran dos festivales en su honor, uno con alegría y otro que recuerda, entre lamentos, su muerte. La explicación de este fenómeno es que por razones de pragmatismo el pueblo naxio a la vista del doble festival que celebraban decide que dado que las versiones del mito eran excluyentes lo lógico es desdoblar la figura para no caer en contradicciones ‘dogmáticas’. De este modo, evitando cambiar el ritual establecido, dotan de una explicación coherente al mito sin eliminar ninguna interpretación.

Nilsson (1927), el autor que nos proporciona una visión más completa del caso de Ariadna en la religión minoico-micénica y su pervivencia en el mundo griego, sostiene que su importancia va más allá de ser una heroína común y que su papel debió de ser el de una antigua diosa de naturaleza venerada en las islas del Egeo. No contamos con ninguna inscripción que nos ratifique la existencia de su culto pero parece que las fuentes son bastante claras al respecto, dejando translucir los componentes de antiguos rituales.

Una de las menciones más antiguas, la de Homero en la *Ilíada* (18.590-92), cuenta que Dédalo le construyó una pista de baile en Cnosos. La danza en la religión minoica, como veremos más adelante, poseía un componente ritual muy notable, lo cual puede darnos la clave sobre la verdadera naturaleza de la hija de Minos.

Como decíamos, en Argos se conservaba la tumba de Ariadna y era objeto de una veneración basada en su desaparición y muerte, algo parecido al culto tebano de Sémele que muere fulminada por Zeus en el momento del encuentro sexual³. Jacoby resta importancia a ese culto argivo y considera que forma parte de una invención de Liceas, que con motivo del descubrimiento en época imperial del sarcófago le atribuye el nombre de la cretense⁴. Sin embargo, creo que es interesante subrayar que la epiclesis

³ Apoll., *Bibl.*, 3.4.2; Ov., *Met.*, 3.259.

⁴ Jacoby en FGrH IIIb (Kommentar), p. 59 y IIIb (Noten), p. 61.; citado por G. Casadio 1994: 126, n. 6.

de Dioniso Cretense podría aludir a una relación entre Creta y Argos. Una tradición literaria cuenta que los argivos formaron parte de los colonos de la isla, aunque este dato no puede ser comprobado. Hay autores que piensan que el culto de Ariadna tenía un valor etiológico para poder explicar la advocación cretense de Dioniso, que de otra manera no sería fácil de comprender (Pirenne-Delforge 1994: 165).

El lugar por excelencia donde se realizaba el culto a Ariadna era Naxos. En las fuentes hemos visto el desdoblamiento que se produce en su figura, pero lo más probable es que fuese un mismo ritual para las dos caras de una misma diosa (Nilsson 1927: 453). Trazas de un festival similar las encontramos en el relato del *Certamen Homeri et Hesiodi* (14). Esta historia recoge la leyenda de la muerte de Hesíodo, que se localiza en Enos en Lócride Opuntia. Se cuenta que lo ahogaron en el mar Anfifanes y Ganictor, los hijos de Pegeo, por creer que había deshonrado a su hermana. El cuerpo del poeta asesinado apareció dos días después en la costa, transportado por los delfines en plena celebración del festival de Ariadna. Sus asesinos huyeron a Creta y la doncella, por la que falsamente habían acusado a Hesíodo, se quitó la vida ahorcándose. Esta similitud con el mito de Ariadna nos hace pensar que las celebraciones de esta diosa fueron auténticas, puesto que se produce una reutilización de los mismos parámetros míticos de la historia de la cretense aplicados en la figura de la joven o quizás se trate de una transposición mítica contada como un hecho histórico. Conviene resaltar el hecho de que según el *Certamen* se estaban celebrando fiestas en honor de la cretense en el momento en que se encuentra el cadáver. Sin embargo, en la última edición del *Certamen* (West 2003: 362), se acoge una sugerencia de Nietzsche: en vez de ‘Ariadneiois’ lo que pondría el texto sería ‘Rhíou hagnéiois’, pues eso es lo que pone en el relato de la muerte de Hesíodo que hace Plutarco en el *Banquete de los siete sabios* (162 e), que menciona un culto a los Rhía, de lo que no tenemos más datos. De todos modos, sigue siendo llamativa la historia de la muchacha que se ahorca y lo que afirma el propio Plutarco (*Thes.* 21.1) de versiones en las que Ariadna se ahorcaba.

Si nos mantenemos en el texto tradicional, del relato del *Certamen* podemos inferir un dato de gran interés, la primera mención explícita de un culto a Ariadna en una zona de Grecia exenta de cualquier influjo semítico. Ya Casadio (1994: 199) subrayó la trascendencia de este hecho, puesto que confirma, de alguna manera, la existencia del culto en el continente.

El tercer escenario de culto de Ariadna, después de Argos y Naxos, es Chipre, que como sabemos es la isla de la que es originaria Afrodita, concretamente en la costa

de Amatunte. Se trata de la zona de Chipre más expuesta a las influencias orientales y más en concreto egipcias. Existen toda una serie de vestigios que nos hablan de esta relación como, por ejemplo, un grupo de ánforas *Bícromas V* (s. VI a. C.) que aparecen adornadas con cabezas hathóricas, que testimonian la existencia de un culto a una Gran Diosa que había tomado elementos de la tradición figurativa egipcia (Karageorghis 1977: 194-198).

La riqueza de evidencias materiales que nos informan del culto de la Gran Madre protectora de la vida, documentan también escenas de sus adoradoras femeninas, de sus sacerdotisas, y de un universo de flores, árboles, pájaros y cabritillas. El culto que se le rendía se componía probablemente de danzas sagradas y de música. Existen escenas de ese tipo ya desde el siglo VII a. C., en las que se ve a los músicos siempre presentes y las bailarinas cogidas de la mano (Karageorghis 1977: 195). Karageorghis defiende que el origen de la Afrodita griega estaba en esa diosa chipriota, pues en el imaginario aqueo previo al contacto con Chipre no existía ninguna diosa como ella. Parece bastante factible que los aqueos tomaran la imagen de la Gran Diosa y que de ahí evolucionase a la figura de la Afrodita helena. En las fuentes está atestiguado, como vimos, la existencia de un culto a Afrodita que terminaría asociado a Ariadna. Así mismo no podemos olvidar que en Argos el templo de Afrodita Urania estaba muy cerca del lugar de enterramiento de Ariadna. Por otro lado conviene aclarar que Ariadna es *paredros* de Afrodita en el culto y al mismo tiempo sufre la misma suerte que Adonis, amante de Citerea y cuyo culto además de chipriota es compartido en todo el mundo semítico-oriental (Casadio 1994: 128).

Habida cuenta de la complejidad de las relaciones que se establecen entre las figuras míticas en el culto de Amatunte hay quien ha intentado dar una explicación al vínculo existente entre Ariadna y Afrodita. Pirenne-Delforge entiende que ambas figuras aluden a la mortalidad y la inmortalidad y que su unión se refiere al paso de un estado a otro. El extraño rito del muchacho imitando el parto en la cercanía de la tumba de Ariadna es una especie de dramatización del paso de lo humano a lo divino, de un tipo de renacimiento. Las dos estatuillas que Teseo dedicó en la isla forman parte del mismo ritual, la de bronce es la humana y la de plata, la divina (Pirenne-Delforge 1994: 350). Otras interpretaciones van por derroteros completamente diferentes, asociando esa imitación del parto con cuestiones de fertilidad vegetal, ligando la fecundidad humana a la de la naturaleza (Casadio 1994: 194).

En todo caso, Amatunte, como ciudad fenicia de tradición semita, desarrolló este culto a Afrodita no sabemos si con un sentido etiológico o no, pero con el tiempo se terminaría aplicando al mito de Ariadna. El ritual del joven que imita los dolores del parto todavía hoy sigue sin tener una explicación razonable; desde mi punto de vista contamos con muy pocos datos como para poder llegar a conclusiones plausibles, por lo que la solución de Nilsson de una adaptación helena a un culto oriental es probablemente lo único que se pueda alegar sin entrar en especulaciones arriesgadas (Nilsson 1927: 455).

Una de las cuestiones sin resolver, entre tantas, es cuál es la naturaleza exacta del culto de Ariadna, si es divino o heroico. El culto al lugar de enterramiento está directamente relacionado con el ámbito de los héroes pero el llanto por su desaparición es un ritual típicamente divino. Este carácter ambivalente de Ariadna nos obliga a catalogarla en un estadio aún muy primitivo de la religión helena, en el que todavía no se ha llegado a la cristalización de los modelos divinos canónicos (Gallini 1959: 170).

2. La muerte de la princesa.

El segundo punto de esta aproximación habla de la muerte de Ariadna. Lo miremos como lo miremos el elemento común a casi todas las versiones es la muerte de la heroína. Se ahorca cuando Teseo la abandona (Plutarco, *Thes.* 20); muere en Naxo (aunque allí se enseña la tumba de su doncella Corcine); es enterrada en el templo de Dioniso Cretense en Argos (Paus. 2.23.7); Ártemis la mata a instancias de Dioniso en Día (Homero, *Od.*, 11.321); y finalmente fallece antes de dar a luz en Amatunte, donde se puede visitar su tumba (Plutarco, *Thes.* 20.3-5). En la mitología no existe ninguna otra figura a la que la muerte la acompañe de una manera tan variada y evidente. Se podrían establecer paralelismos con la figura de Sémele, la madre de Dioniso, pero esto se desarrollará más adelante. Esta insistencia en su muerte sólo puede significar que su culto se basaba, de alguna manera, en celebrar su desaparición (Nilsson 1927: 455).

En la versión de Naxo podemos encontrar la clave. Tal y como recoge Plutarco, en el rito todo nos hace pensar en una típica fiesta de la vegetación de la que hay múltiples precedentes en los cultos orientales. El modelo consiste en un ritual de lamentación por el dios de la vegetación desaparecido, en este caso la originalidad reside en que podría entenderse como la muerte de la diosa de la fertilidad. Éste es un rasgo totalmente ajeno a la tradición helena que luego se reproducirá en el mito de

Perséfone y Hades. Nilsson considera que esta peculiaridad de la muerte de la diosa de la fertilidad celebrada anualmente demuestra que el mito es de invención minoica, cultura en la que las divinidades femeninas parecían poseer una especial trascendencia (Nilsson 1927: 455-56). Sin embargo West (1990: 427 y n. 9) arguye que en el mundo semítico encontramos también un mito similar, la historia de Istar que desciende a los infiernos y que revive cuando Namtar, el visir de Ereshkigal, la reina de los muertos, le salpica con el *agua de la vida*.

En todo caso la celebración de Naxo parece hacer referencia a un posible *Hieros gamos* de Dioniso y Ariadna, que daría lugar al nacimiento de sus dos hijos Estáfilo y Enopión, los demonios de la viña (Casadio 1994: 188)⁵.

Si volvemos sobre el mito argivo veremos que Dioniso decide enterrar en la naos de su templo a Ariadna, según la antigua tradición que sitúa los enterramientos de los héroes en la cercanías o en los templos de las divinidades con las que compartieron una relación especial (Gallini 1959: 171). El templo de Dioniso Cretense es una construcción posterior al enfrentamiento con Perseo, durante el que se produce la muerte de la princesa. Autores tardíos como Nono (25.109-112) acusarán al danaide de haber asesinado a la muchacha con una lanza. Sin embargo el mismo escritor (48.666) se contradice más adelante contando que Ariadna muere petrificada ante la mirada mortal de la cabeza decapitada de Medusa, que obviamente sostenía Perseo.

La versión de su muerte en Día a manos de Ártemis ha sido un tema espinoso para la crítica filológica, que todavía discute si los versos de Homero (*Od.* 11.321-25) son o no una interpolación tardía. Son dos las explicaciones más plausibles para este testimonio. La primera, defendida por Herter⁶, lo entiende como un añadido interesado con el fin de librar a Teseo de responsabilidades por el abandono de Ariadna. La segunda explicación es de Kerényi (1972), de corte casi neorromántico, que propone una interpretación de tipo religioso, en la que Teseo sería un intruso en el círculo dionisiaco y que con el abandono de la joven se alejaba del ámbito de acción del dios. En este punto son dos los posibles finales para el mito. En el primero gracias a Atenea y Dioniso se impidió que Teseo escapase con Ariadna y rompiese así el estrecho vínculo que unía al dios con la cretense, para así poder desposarla después (Kerényi 1972: 81). La segunda posibilidad, la más drástica y la que se puede leer como la expresión mítica

⁵ Ión de Quíos (F 27 West) decía que Enopión y Estáfilo eran hijos de Teseo, aunque es un dato contrario a la etimología de sus nombres que apuntan indudablemente a Dioniso.

⁶ Herter 1939: 257-58, citado por Casadio 1994: 130, n. 14.

del enfrentamiento de dos divinidades, es la que termina con la muerte de la joven a manos de Ártemis, que es la traducción de la aniquilación de una antigua diosa insular ante el más poderoso dios continental⁷.

Sea cual fuere la forma en la que termine el mito la realidad subyacente es que en torno a Ariadna está indiscutiblemente la muerte, lo que nos interesa es que es una característica permanente de la historia y que se reitera en prácticamente todas las versiones del mito.

3. Sus conexiones astrales.

El tercer elemento que justificaría la conexión de Ariadna con la diosa mesopotámica Istar sería su significado astral. A través de testimonios figurativos tardíos podemos encontrar a Ariadna unida a una imagen astral. En las monedas de Cnoso, al menos desde el siglo V a. C., encontramos un ideograma con forma de meandro que significa el laberinto, en cuyo centro a veces vemos la cabeza del Minotauro o una luna, en el envés encontramos también una figura femenina que se identifica como Ariadna. Esta pequeña imagen del mundo se ve más claramente en las piezas en las que el laberinto está flanqueado por una luna creciente y una menguante, y en el centro una estrella (Kerényi 1972: 82ss.).

Ariadna tiene vínculos con las estrellas a través de sus ancestros. Existe una advocación de Zeus Asterio explicada en dos mitos (Verbruggen 1981: 149-152): el primero habla de las relaciones de Pasífae con el toro, cuyo fruto, el minotauro, se llamó Asterión⁸; y el segundo es un mito de Gortina que cuenta cómo Zeus después de unirse a Europa, la madre de Minos, se la ofrece a un rey cretense llamado Asterios que adoptará a sus hijos bastardos⁹. Esto no prueba los vínculos astrales de Ariadna pero sí le dan un soporte más fuerte al estudio etimológico que veremos más adelante.

Istar es sin duda una diosa vinculada a las estrellas, es la diosa del planeta Venus, así lo vemos en la *Oración por el lamento de Istar*: “*Oh estrella del lamento.../Oh brillante, antorcha del cielo y de la tierra...*” (West 1990: 428).

Conviene añadir que tenemos fuentes literarias que recogen el catasterismo de Ariadna, la más antigua es la del logógrafo Ferécides (*FGrH* 3 F 148) que relata cómo

⁷ En relación al episodio de Día véase Schmidt (1859) que hace un interesante análisis de un espejo etrusco que ilustra los acontecimientos de Día y trata de dar un sentido a la ‘traición’ de Ariadna.

⁸ Apollod., 1, 4; Paus., 2.31.1 y 3.26.1; y Nonn. *D.* 13.222.

⁹ Hesíodo, *F* 19; Baquilides, *F* 12; Apollod., III, 1, 2; Nonn. *D.* 1.353-54 y 2.693-94.

Dioniso le regala una corona de oro que los dioses pondrán en el cielo como una cadena de estrellas. También Diodoro Sículo (4.61.5) habla de esa corona que Dioniso, tras darle la inmortalidad a su esposa, colocará en el firmamento como una constelación más.

4. La relación con Chipre.

Por último, el cuarto punto en el que se sustenta la propuesta de asimilación de Ariadna con Istar consiste en su vínculo con Chipre. Como ya dijimos Amatunte es una ciudad fenicia y por tanto los nexos con el mundo semita son innegables. Para West esto es suficiente como para asegurar que su origen no es sólo cretense, sino de todo el Levante pues la relación de Chipre con Oriente Próximo está atestiguada por multitud de hallazgos arqueológicos¹⁰.

Sin embargo, no todos los autores están de acuerdo en que Chipre sea el hogar de Afrodita, la diosa con la que Ariadna tendría un nexo más estrecho, al ser adorada bajo la advocación de Ariadna-Afrodita en la costa de Amatonte. Según Pugliese-Carratelli (1979) Afrodita tiene un origen cretense y eso se confirma, entre otras cosas, porque Ariadna le da una figurilla de Afrodita a Teseo (que dedicará en el templo de Apolo en Delos: Plut., *Thes.* 20.4-7) que aludiría a su culto en Creta. Asimismo considera que el hecho de que Afrodita tenga un culto asociado a Ariadna en Chipre se entiende porque la cnosia termina allí su vida. Sería, pues, un culto cretense que llega a Chipre y no viceversa. Esta teoría resulta muy reveladora puesto que lo que propone es invertir el orden geográfico que explica la presencia de determinados cultos en las islas. Si hasta ahora Citerea era la diosa que venía de Oriente, Pugliese propone que la antigua Afrodita de Ascalón, considerada una diosa semítica y que de allí entraría en el Mediterráneo por Chipre hasta alcanzar Creta, sería en origen una diosa cretense.

Para ello recuerda datos históricos como que la cananea Ascalón fue conquistada por los filisteos en el período de las incursiones de los Pueblos de Mar, entre finales del siglo XIV y principios del XIII. El puerto de Ascalón y el de Gaza mantenían grandes relaciones con los navegantes minoicos y micénicos y con la invasión filistea (según el Antiguo Testamento se trata de un pueblo cretense) esa influencia sería cada vez más

¹⁰ En cuanto al mito chipriota de Ariadna, autores como Meerdink ven aquí la clave para la explicación de su origen. Defiende que Ariadna es una figura secundaria a la sombra de la gran diosa minoica y no una prefiguración de Afrodita. Será en Chipre en donde encontrará su puesto con un culto más cercano a Ártemis que a Afrodita (Picard 1945: 155).

fuerte. La tesis de Pugliese es que admitieron a una diosa cretense por su parecido con alguna divinidad anterior pero que en realidad su origen era filisteo/cretense¹¹.

Así las cosas Pugliese admite que Ariadna fuese un antiguo demon de la naturaleza, como se ve por su muerte y renacimiento en el mito, y que estuviese a la sombra de Afrodita. Lo que evidencia el nexo entre ambas es la figura de Dioniso, que ejerce de puente entre la divinidad menor, Ariadna, cuyo nombre es un epíteto propio de la diosa mayor, Afrodita¹². Por otro lado no conviene olvidar que Afrodita es una diosa que tiene una gran relación con la propia Istar, puesto que comparte con ella su carácter guerrero. En Locris se había establecido un culto en acción de gracias por una victoria, pero este vínculo con la guerra irá desapareciendo en pro de un mayor énfasis en su poder sexual (Burkert 1983: 80 y n. 33).

El culto a Afrodita en Pafo, el centro principal religioso de Chipre, tiene elementos comunes con el culto atestiguado por Peón de Amatonte (Plut., *Thes.* 20.3-5). Sabemos que era la diosa más importante ya presente en el tercer milenio como se deduce de imágenes esquemáticas de la misma en cerámica aparecida en contextos funerarios (Dussaud 1950: 78). Según Rudhardt (1975: 113) se puede inferir que existía un posible rito de hierogamia similar al de las Antesterias atenienses, pues hay un vínculo entre la diosa y la monarquía que se expresa en el mito por medio de la unión de Afrodita y Ciniras (p.ej. Higino *Fab.* 271): éste, fundador oficial de su culto, está enterrado en el santuario. La diosa como esposa mítica del rey tiene además un epíteto que se refiere al título del monarca de Pafos.

Conviene recordar que la unión de Afrodita y Ariadna en un único culto en Amatonte es un síntoma claro de que la cretense ve crecer su importancia tras su muerte.

La asociación póstuma de Ariadna y Afrodita se convierte en una asimilación total en su culto, lleno de dualidades como las dos estatuas que Teseo ofrece, así tras su muerte sufre un cambio de mortal a inmortal, algo similar a lo que le sucede a Dioniso en tanto que dios de la vegetación (Rudhardt 1975: 118)¹³.

¹¹ Pugliese 1979: 137; además la tesis semítica se ha venido abajo en parte gracias al descubrimiento de un templo micénico del s. XII a. C. bajo el chipriota de la Afrodita Palaipaphos.

¹² Pugliese 1979: 136: “È possibile, come spesso è stato proposto, che Ariadna mortale, la figlia di Minos, sia stata in origine un daimon della natura, partecipe dell’alterna vicenda di morte e rinascita della vegetazione e seguace di Afrodita; ma il segno più evidente dell’assimilazione di Ariadna con la grande dea è nel legame dell’una e dell’altra con Dioniso; e questa assimilazione può spiegare come il nome, a noi ignoto, della dea minore sia stato sostituito da un epíteto, che la designava investita della santità della dea Maggiore”.

¹³ Pirenne-Delforge (1994: 350) defiende una tesis similar que incide en la importancia del cambio de mortal a inmortal de Ariadna, que sólo se produce una vez muerta.

Desde mi punto de vista llegar a cualquier conclusión sobre los vínculos o paralelismos entre Istar/Afrodita y Ariadna requeriría un estudio más profundo de las evidencias materiales y escritas que está fuera del alcance de esta tesis. Sin embargo no puedo más que suscribir, al menos a la vista de las pruebas, la opinión de Nilsson y de Pugliese. Probablemente Ariadna tuvo un pasado relacionado con Oriente, pero el mito parece más probable que se trate de una invención minoica que, por sus similitudes con tradiciones autóctonas, terminó por solaparse a la leyenda de Istar. Puesto que la presencia de Ariadna no parece circunscribirse sólo a Creta sino también a otras islas del Egeo, en concreto con Chipre, se nos revela como el eslabón perdido de una cadena que debiera conducirnos a Oriente Próximo a divinidades posiblemente asociadas a una Gran Diosa del mundo vegetal o de la fertilidad. La realidad es que con las escasas certezas que poseemos no se puede concluir mucho sobre el pasado semítico de Ariadna. Las artes figurativas nos presentan con gran insistencia imágenes de divinidades femeninas en escenas de culto pero carecemos de datos suficientes como para adscribirles un nombre. Por último, conviene recordar que las relaciones entre Atenas y Creta probablemente fuesen el motor principal para la creación del mito de Ariadna como princesa mortal, restando así importancia a su ‘enfrentamiento cultural’ con otras divinidades continentales como Dioniso o Afrodita, y permitiendo que sobreviviese su memoria.

III.2 El pasado minoico.

Tras una rápida mirada sobre los posibles orígenes semíticos de Ariadna es justo centrarnos en la que según las fuentes escritas parece que fue su verdadera patria o, al menos, aquella con la que se la relacionó siempre. Sea esta isla su lugar de origen, sea un puesto de enlace con una tradición de Oriente Próximo llegada a través de Chipre, la realidad es que Creta es geográficamente un punto estratégico sin igual en el mar Egeo, bien como crisol del este del Mediterráneo, bien como foco irradiador.

1. La diosa y la miel.

A pesar de ser Creta la isla de la que Ariadna es originaria es la única de entre las que aparecen en su mito en la que no se han encontrado vestigios de ningún culto específico a la hija de Minos en época histórica. Sin embargo tenemos un testimonio

precioso para tratar de buscar esas trazas perdidas: una tabla de Cnoso en Lineal B que permaneció sepultada en las ruinas del palacio, cuya datación aproximada es del 1375-25 a. C (Palmer 1955: 40). Aun cuando no aparezca ningún nombre, la invocación no deja lugar a dudas de que la destinataria de dicha ofrenda es una diosa, que, en principio, sería reconocible en la mitología griega como Ariadna. La tablilla dice así:

pasi-teoi/ meri VAS 1

dapuritojo/ potinija meri VAS 1

A la totalidad de los dioses miel....

A la señora del laberinto miel...¹⁴

Después de cada línea aparece dibujada una vasija que indica la misma medida para ambos, lo que revela la extraordinaria importancia de esta diosa. Ésta es una prueba escrita que de alguna manera viene a apoyar una sospecha que planeaba sobre el mito de Ariadna: su antiguo puesto en el panteón preheleno. Sin embargo, habida cuenta que no existe ninguna referencia concreta a Ariadna, hay que ser cautelosos en el uso de esta tablilla como una evidencia material del pasado divino de la cretense, pues la información que nos proporcionan los testimonios de Lineal B es muy limitada. Conviene tener presente que la palabra *potinija* que corresponde con la griega *potnia* está muy refrendada en las tablillas micénicas y suele aparecer vinculada a Atenea. Esta divinidad a la que se llama también la “diosa del palacio” en Homero bien podría ser la destinataria de esta ofrenda (Nilsson 1927: 449). Esa identificación es plausible, si bien atendiendo a una lógica deductiva el único mito directamente relacionado con el Laberinto es el de Creta por lo que la prerrogativa de Señora del laberinto debería atribuirse a Ariadna¹⁵. Por otro lado, es necesario recordar que la palabra *potinija* tiene también el significado de “soberana”, y aparece al lado de *wanaka*, el término que designa al rey micénico. Así las cosas, esto demuestra que también es posible que estemos hablando de una reina y no de una figura del panteón (Boëlle 2004: 25).

En las tablillas encontradas en Cnoso el término *potinija* aparece cinco veces, dos de ellas en estado muy fragmentario, lo que impide llegar a conclusiones sobre su

¹⁴ Tablilla de Cnoso Gg (1) 702.2, escriba 103, procedencia G1; la cita está recogida de Boëlle 2004: 216.

¹⁵ A favor de Ariadna: Kerényi 1972: 73; Gallini 1959: 164-65; Puhvel 1964: 165; Webster 1964: 50; Privitera 1965: 182, n. 8 y Casadio 1994: 123-222. En contra y apoyando la candidatura de Atenea: Gallavotti 1957: 161-76; y Stella 1958: 32. Rougemont (2005: 355ss.) no proporciona un nombre con el que asociar a la diosa del Laberinto.

sentido. La tablilla con la que hemos iniciado el capítulo carece de cualquier referencia a un topónimo que nos aclare a qué santuarios se envía la ofrenda, por lo que hemos de inferir que se trata del palacio de Cnoso. Esta “soberana/diosa del Laberinto” aparece, de nuevo, en otra tablilla (Oa 745) en la que se le ofrece 22 unidades de lo que podría traducirse como un tejido de lino y, por último, en otra tablilla de la sala C del Palacio (V 52) en la que no sabemos qué es la ofrenda pero aparece encabezando un listado de varios dioses (Boëlle 2004: 65-67).

Como Boëlle (2004: 70-72) subraya es muy difícil asegurar un papel preponderante de esta *potinija* en el mundo minoico, pues las evidencias escritas, son muy parciales y no nos dejan claro si hablamos de una misma diosa o de varias y, sobre todo, sólo se refieren a datos administrativos de la mitad del año, pues corresponden con los últimos seis meses antes de la destrucción total de Cnoso. La tablilla con la ofrenda de miel y la de la Sala C del Palacio, que son las que ofrecen más información, podrían referirse a una sola divinidad o bien a dos, ambas protectoras del Laberinto, quizá Atenea y Ariadna. La cuestión se clarificará cuando nos dirijamos a la Grecia Continental, pues la *potinija* se documenta también en las tablillas de Pilo.

Es evidente que sólo podemos dar una visión especulativa del valor de estas tablillas respecto al panorama religioso minoico, pues ya partimos de una supuesta continuidad de culto bajo el dominio de Micenas y, sobre todo, los datos son muy escasos como para obtener resultados certeros. Sin embargo la inscripción de la ofrenda de miel a la señora del Laberinto todavía nos puede proporcionar información alternativa que nos ayude, al menos, a construir un discurso en el que contextualizar la posible existencia de esa arcaica Ariadna. La ofrenda de miel nos habla de una práctica cultural de un pasado remoto de la que contamos con escasísimas fuentes que la documenten. La miel es un elemento de gran relevancia en las prácticas funerarias prehistóricas: así, por ejemplo en Asine durante el período Heládico Medio existía la costumbre de embalsamar a los niños y meterlos en *pithoi*. Homero recoge la práctica de ofrecer miel a los difuntos. En concreto en el funeral de Patroclo (*Il.* 13.170) entre los objetos que se colocaron en la pira había vasijas con miel (Persson 1942: 14ss.). La ofrenda de miel, enmarcada en esta tradición cultural, nos devuelve una imagen doble de Ariadna: por un lado sabemos que su poder debía de ser importante puesto que recibía la misma cantidad que los demás dioses juntos, y por otro que su reino, el del Laberinto,

estaba vinculado indefectiblemente al de la muerte¹⁶. Los fieles realizaban unos pasos de danza que reproducían los quiebros de ese laberinto, reino de la diosa¹⁷.

La muerte y la miel son dos elementos importantes en parte de la mitología unida a su familia. Glauco, el hermano de Ariadna, es la figura que reúne ambos aspectos en su historia (Apollod., 3.17-20; Hyg. *Fab.*, 136). El mito nos cuenta que un día jugando a la pelota o persiguiendo un animalito cae en un *pithos* de miel y se ahoga. Sus padres, ayudados por los adivinos y quizás por Apolo descubren el cuerpo sin vida del niño. Los Curetes explican a Minos que había un hombre que podía devolverle a su hijo, y que sería aquel que supiese describir el color de un ternero portentoso que acababa de nacer y que cambiaba de color cada cuatro horas. Políido, hijo de Cérano, lo compara con la mora que primero es blanca, luego roja y por último negra. Minos le pide que recupere a su hijo, así que lo encierra en una tumba con el niño y le da una espada. Una vez allí, una serpiente se acerca al cuerpo y Políido la mata. Al poco rato la compañera de la serpiente aparece y viéndola muerta regresa con unas hierbas que colocadas a su alrededor le devuelven la vida. Políido decide hacer lo mismo y así es como restablece Glauco a su padre (Suárez de la Torre 1994: 252-258).

Persson (1942: 19-24) en su análisis del mito llega a las siguientes conclusiones:

1. La muerte de Glauco en la miel alude a la costumbre de enterrar a los muertos en esa sustancia. 2. La serpiente y la planta son ambos elementos de una religión vegetal muy antigua. 3. Glauco es hermano de Ariadna y ambos están relacionados con una vaca o un toro, una posible constante en la religión minoica. Suárez de la Torre (1994: p. 253 y ss.) plantea que el mito presenta dos elementos de vital importancia en la civilización micénica, la cueva, lugar donde se produce la resurrección, y la abeja (en este caso la miel), cuyo valor como símbolo del ciclo de la vida resulta muy apropiado para la historia. En la cueva se desarrolla el ‘milagro’ y poseemos datos sobre una cueva, la de Amniso, en la que apareció una tablilla micénica (KN Gg 705) con una dedicación de un ánfora de miel a una diosa¹⁸. Así las cosas, parece que aunque no sepamos gran cosa sobre el culto en época prehelénica, es claro que la miel desempeñaba una función importante.

¹⁶ La costumbre de enterrar a los muertos en miel está atestiguada en Babilonia, incluso el propio Alejandro Magno fue embalsamado en ella para poder llevarlo desde Babilonia a Alejandría. Véase también Kurtz y Boardman 1971: 190-191.

¹⁷ Casadio 1994: 156-57 y n. 47. Existe una teoría, ya defendida por Pallat y retomada por Herter (1939: 259), de que Dédalo era un coreógrafo o director de una danza mímica en honor de Ariadna en la que Teseo era el primer bailarín.

¹⁸ Es curioso resaltar que se conserva otra tablilla micénica de La Canea en la que se cita Dioniso (KH Gh 3) y al que se le ofrece también miel (Suárez de la Torre 1999: 30 n.5).

El mito de Glauco lo relacionó H. Jeanmaire (1939: 444-5) con la inmortalidad, entendiendo que su muerte era ritual como en las iniciaciones, que en este caso sería la correspondiente con las ciencias adivinatorias que adquiriría del propio Políido (Suárez de la Torre 1994: 256). El paso por la muerte como transformación es algo que también está muy presente en el mito de Ariadna.

Sobre la existencia de una Ariadna diosa no podemos más que exponer interesantes paralelos pero ninguna prueba fehaciente. Solamente el mito, a través de su lenguaje altamente simbólico, nos proporcionará pistas sobre su verdadero valor. La creación de éste como una forma de dar sentido al mundo que nos rodea es, al mismo tiempo, un medio para preservar la memoria, para no condenar al olvido el pasado. A través de la mitología griega tenemos acceso a una visión humanizada de Ariadna, cuya historia verdadera hundía profundamente sus raíces en la religión minoica. De ese pasado remoto, del que nos queda demasiado poco para poder llegar a conclusiones fundadas, es de donde viene su mito. En el momento de su materialización, probablemente en la época oscura, los propios griegos habían perdido su rastro y se vieron en la obligación de reelaborarlo dándole una coherencia interna. Poseían una necesidad intrínseca de explicar el porqué de lo que sucedía a su alrededor, un afán por buscar el *aition* o la causa de las cosas. De esta manera crearon una especie de mito-historia en la que podían hallar la respuesta a todas sus preguntas¹⁹. Y es en este marco en el que pienso que se debe analizar el caso de Ariadna, que es una figura que se encuentra a caballo entre dos civilizaciones: la insular cretense y la continental aquea.

2. El laberinto, morada divina.

El territorio sagrado de esta divinidad del pasado es el laberinto, y la primera fuente que lo relaciona con Ariadna es Homero (*Il.* 18.590-92). Él nos informa del laberinto que Dédalo construyó para la princesa y nos la presenta como salvadora de los jóvenes atenienses. Ariadna desempeña un papel esencial en el mito de Teseo, ella es la dueña de los secretos del laberinto y en sus manos está la vida del héroe y los jóvenes atenienses. En este sentido Ariadna no responde a los parámetros propios de una heroína puesto que interviene activamente en los hechos, de una forma trascendental puesto que le da el ovillo a Teseo, con el que podrá encontrar la salida del dédalo. Esta

¹⁹ El concepto de mito-historia en J. Boardman (2002: 4).

acción directa es una señal de que, a pesar de que el mito la presente como hija de un mortal su valor real debía ser otro.

El lugar por el que se debería empezar el estudio de Ariadna como diosa es su propia morada que, según la tablilla de Cnosos con la que empezamos el capítulo, es el Laberinto. Esta ‘obra arquitectónica’ construida por Dédalo como ‘paso de baile’ para la joven y que acabaría siendo la prisión del Minotauro tuvo una gran fortuna figurativa que se podría rastrear hasta la actualidad. El Laberinto de Cnosos es pues un lugar asociado a dos ideas, por un lado, a la danza y por tanto a elementos culturales y, por otro, está forzosamente unido a un lugar de muerte, y es mediante ambos aspectos como trataremos de analizar su importancia sobre el mito de Ariadna.

Evans, durante sus excavaciones, investigó la aparición de diferentes figuras de laberintos en las paredes del palacio de Cnosos. En el santuario de Dídima la doble escalera de la gran sala presenta en su techo un impresionante laberinto y la palabra *labyrinthos* se repite en varias ocasiones en la inscripción que da cuenta de las obras de ese edificio. Theodor Wiegand, el arqueólogo que lo excavó, describe esos meandros y alude a su valor simbólico como laberinto basándose en las teorías de Paul Wolters²⁰. Sin embargo Evans buscaba analogías con Egipto y dejó a un lado la posible relación con Dídima. En el palacio de Cnosos las excavaciones demuestran que el corredor laberíntico conduce a la fuente de luz más importante del conjunto, un patio interior columnado (Kerényi 1972: 74ss.). Esto podría sancionar lo que significaba la palabra laberinto, *da-pu-ri-to*, para los minoicos: camino hacia la luz²¹. Sobre la relación con la luz y Ariadna nos detendremos más adelante.

En cuanto a su estructura las fuentes escritas de la propia Antigüedad no nos proporcionan muchos datos para una reconstrucción hipotética. Según Diodoro (4.76), Dédalo habría pasado un tiempo en Egipto, en donde conocería la tumba del faraón Mendes, que recibía el nombre de laberinto y que sería su fuente de inspiración. Plinio (*N.H.*, 36.19.85) sostiene la misma opinión y añade que Dédalo habría imitado el modelo egipcio pero tan sólo reproduciendo una centésima parte del original. En todo caso los testimonios antiguos no aclaran ningún elemento de su estructura arquitectónica, sólo insisten en lo enmarañado de su trazado pero enfatizando, en su descripción, una visión más abstracta que material. Se nos presenta casi como un

²⁰ Wolters 1941: 79 y ss., tabla 5, F 327; recogido por K. Kerényi 1972: 74.

²¹ Sobre la etimología de la palabra “laberinto” se ha escrito mucho sin llegar a ponerse de acuerdo entre los estudiosos. Para más referencias: G. Casadio, 1994: 159 y ss. y n. 52-53.

enigma irresoluble más que como una construcción real, expresando la noción de aporía, de peligro²².

Esa vaguedad en las fuentes se traduce en el arte en el polimorfismo en sus diversas representaciones. Las primeras imágenes nos lo muestran como una serie de círculos concéntricos y aunque pronto se tendió a la angular mucho más sencilla, algunas veces se resolvía con estructuras cruciformes y otras cuadrangulares, basadas en el meandro griego²³. Hacia el 1300 a. C. aparece en una tabla de arcilla en Pilos, evidenciando, de alguna manera, su carácter propiciatorio y afortunado²⁴.

Como ya adelantamos más arriba las evidencias iconográficas que nos suministra la numismática son esclarecedoras en algunos aspectos. También en las monedas de Cnosos encontramos un laberinto, al menos desde el siglo IV a. C (Wroth 1886: 11-18). El propio Wroth (1886: 25-30 y 32-35) recoge toda una serie de monedas de las diferentes cecas que coexistían en Creta y nos muestra variados ejemplos de la asociación de la imagen del laberinto con efigies femeninas. En su análisis no reconoce a Ariadna en ninguna de ellas, aunque sí a Hera, Perséfone, Deméter o Britomartis. En cuanto a ésta última sabemos que existe un fuerte nexo con Ariadna, puesto que comparten su vínculo con la luna y al mismo tiempo ambas son doncellas relacionadas con un dios.

Britomartis es una cazadora virgen tan similar a Ártemis que en Creta se cree que es su hipóstasis (Effenterre 1986: 169-170). Minos se enamora de ella y la persigue sin éxito durante nueve meses. Britomartis, para escapar de su acoso, se lanza al mar desde un promontorio, y será rescatada por unos marineros que la recogen en sus redes (Paus. 2.30.3). Hay autores que la identifican con Europa, pues al igual que ella parece que llegó a las islas gracias a los fenicios²⁵. Tiene un culto atestiguado en una zona muy concreta que se extiende desde Olonte al Quersoneso, aunque también aparece mencionada en Delos. Britomartis es una figura huidiza desde el punto de vista de la iconografía. Se ha intentado reconocerla en diferentes monedas pero sus características de doncella o ninfa las comparte con demasiadas figuras míticas de segundo orden

²² Frontisi-Ducroux 1975: 141-143. En la nota 34 recoge una referencia de E. Pottier (« Labyrinthus », *D.A.*, p. 882) en la que aclara que la identificación del palacio de Cnosos con el Laberinto de Dédalo es una idea moderna y que probablemente se tratase de una construcción imaginaria.

²³ Véase Heller 1961: 57; aquí se desarrolla en dieciséis puntos los precedentes, la estructura y la relación con juegos tardíos de esta forma.

²⁴ Lang 1958: 183 y 190, tabla 46. En el vocabulario específico de los orfebres, “cnosión” denomina el meandro griego, por lo que podemos ver una vez más que se sanciona su relación con Creta.

²⁵ Svoronos, J. N., *RBNúm.*, 5, 1894, pp. 113-147; recogido por van Effenterre (1986: 169) que no está de acuerdo con dicha identificación por considerarla vaga y carente de suficientes argumentos.

como para poder individualizarla con certeza. De hecho, tan sólo el hallazgo de monedas circunscritas al área de su culto, que presentan una efigie femenina, admiten cierta seguridad en su identificación.

Quizás sea con Perséfone o Deméter con quien Ariadna comparta más peculiaridades que puedan conducir fácilmente a una confusión iconográfica. Al igual que Perséfone, Ariadna es una doncella relacionada con la vegetación y que termina unida a un dios. Perséfone, tras haber comido los granos de una granada, ha de permanecer la mitad del año en el reino de su esposo Hades, y su culto en Eleusis celebra su desaparición y su regreso. Ariadna también cuenta con un culto similar al de una diosa de la vegetación puesto que en Naxos está atestiguado un doble festival de similares características (Gallini 1959: 169). La idea de la muchacha que raptan, que muere o que se metamorfosea es bastante habitual en el imaginario heleno. Se podría decir que es la forma mitológica de evocar el proceso biológico de la mujer a través de la imagen de un cambio en la naturaleza.

La unión de Ariadna con Dioniso, dios de la naturaleza salvaje, parece subrayar el hecho de que son dos divinidades que comparten de alguna manera sus cometidos. En el caso de Perséfone, ella encuentra su *paredros* en Hades, pasando a convertirse en una especie de divinidad de la muerte. Por otra parte conviene tener presente que el epíteto “Hagne” que forma parte del nombre “Ariadna”, en algunos testimonios, es el adjetivo por excelencia de la diosa de los infiernos por lo que quizás exista un cierto paralelismo entre las dos muchachas desposadas con sendas deidades poderosas que comparten peculiaridades (Casadio 1994: 125). Otra versión del mito de Perséfone²⁶ cuenta que se unió a Zeus en forma de serpiente y fue madre de Zagreo, al que su padre tenía un gran afecto y había designado como su sucesor en la soberanía del mundo. Para evitar los celos de Hera, lo entregan a Apolo y a los curetes para que lo críen, pero la vengativa esposa de Zeus manda a los Titanes que lo despedacen y lo devoren. Atenea recuperó su corazón aún palpitante y algunos restos y Apolo los enterró cerca del trípode en Delfos. Según las versiones Zeus le devolvió la vida en el seno de Sémele o Deméter, la cuestión es que de ahí nacería el “segundo Dioniso”. Así las cosas, Ariadna tendría relación con Perséfone a través de su hijo Dioniso-Zagreo, lo que es más, complementaría las atribuciones ctonias de este dios que sería vital para el orfismo.

²⁶ Ov., *Met.* 6.114; Hyg., *Fab.* 155; Nonn. *D.* 5.565ss.

Europa es la tercera figura mítica vinculada a Ariadna que debemos analizar para maclar todavía más la imagen de la cretense en el imaginario de la isla²⁷. Su historia entra dentro de los amores de Zeus, que enamorado de la joven se metamorfosea en toro blanco, con cuernos en forma de creciente lunar, para poder acercarse a ella. Europa, que jugaba en la costa de Tiro, viéndolo tan hermoso se sube sin temor sobre su lomo y el animal se la lleva surcando las olas hasta Creta. Una vez en la isla, en Gortina, se une a ella cerca de una fuente y a la sombra de unos plátanos. Éstos últimos recibirán el don de no quedar jamás desposeídos de sus hojas, en memoria del amor que presenciaron. De esta unión nacerán Minos, Sarpedón y Radamantis y Zeus se la dará como esposa al rey Asterio, que no teniendo prole adoptará la divina.

En su mito hay una clara referencia a cuestiones astrales y Europa termina asimilándose con la luna que aparece en el horizonte y que es perseguida por el sol: un toro²⁸. Se produce una solarización de la figura de Zeus: el astro más importante del firmamento es también el padre de los dioses. La idea del ciclo solar, de gran importancia en una cultura cerealícola como la minoica, se encontraba en los fundamentos mismos de su religión. Zeus Asterio era una divinidad solar fenicia, compañero de Astarté, diosa que solía aparecer sobre un toro²⁹. Lo que se produce es un *hieros gamos* Zeus-Europa. La unión de estas divinidades en época micénica supuso el paso de la tradición minoica y neolítica, a la tradición figurativa de la numismática más tardía y sobre todo de las evidencias literarias de época histórica (Willels 1960: 19). Las primeras representaciones de Europa sobre el toro datan del s. V a. C. y aparecen en monedas de Gortina y Festo (Robertson 1990: 76-92). El modelo iconográfico sugiere una clara derivación de frescos hoy perdidos, en los que Europa aparece sobre el lomo del toro sosteniendo su manto inflado por el viento, convencionalismo que tendrá gran tradición en las artes figurativas posteriores, y se asimilará también con las nereidas.

Recapitulando, Ariadna se podría identificar en una tablilla cnosia como señora del Laberinto. En su reino, obra de Dédalo, parece como si se sintetizasen los componentes de un microcosmos que vemos materializado en las representaciones de la numismática. Por un lado es muy habitual ver al Minotauro, su morador, en el centro de la esvástica o del meandro, o bien una efigie que puede ser el propio Teseo o una figura

²⁷ Homero, *Il.* 14.321ss; Apollod., 2.5.7; 2.1.1 y 3.4.2; Ov. *Met.* 2.836ss.

²⁸ Willels 1960: 5- 21. Algo parecido sucede con Britomartis o Dictina, que huye del sol Minos. Europa y Dictina se asimilan con diosas lunares. Otras veces Europa es una antigua diosa de la tierra, Helotis, que se une a Zeus, dios del cielo, que asume forma de toro; p. 11.

²⁹ Se podría traer a colación la identificación que hace West (1990) de Istar con Ariadna, otra diosa de la fertilidad con funciones paralelas a las de Astarté, que vimos en el apartado anterior

femenina de difícil identificación. Por otro lado encontramos también referencias astrales, sea con la imagen de una estrella, que podría ser una metonimia de Asterión, sea con una media luna, que por lo que hemos visto puede aludir a más de un mito.

En cualquier civilización con un desarrollo importante del ámbito agrícola se puede rastrear un culto a la luna, pues está estrechamente vinculada a la medición del tiempo. El culto a una diosa como diosa lunar está relacionado también con la fertilidad humana, por la especial correspondencia con los ciclos de la mujer. En estos cultos se hacían sacrificios de pequeños animales domésticos, la liebre, la cabra, el cerdo, el cisne (especialmente en los cultos semíticos) y el gato (Willels 1962: 78).

En las sociedades primitivas la luna se entendía como un estímulo para la fertilidad de plantas y vegetación en general. El cuidado de las plantas era tradicionalmente una de las tareas asignadas a la mujer, y especialmente cuando se trataba de hierbas con efectos medicinales o mágicos. Willels dice que gracias a algunos monumentos y a los nombres de deidades tardías podemos saber que a la Gran Diosa minoica se la adoraba como diosa de la fertilidad y también como diosa de la luna (Willels 1962: 79).

En el mundo minoico, en el que las tareas agrícolas eran el eje de la existencia, la medición del tiempo estaba esencialmente dirigida hacia la vida campestre. El cálculo del tiempo se basaba en la observación del sol y de la luna, astros fundamentales que se personificaban en los animales domésticos por excelencia, el toro y la vaca.

El laberinto se había concebido como el espacio para una danza probablemente dedicada al sol (Plin. *HN*, 36.19.85)³⁰. De esta manera, se nos revela como un lugar vinculado a dos ideas, por un lado sabemos que era el reino de Ariadna y que representaba una paso de baile que probablemente formase parte de un determinado acto ritual en su honor³¹; por otro, es también el hogar de la muerte y del Minotauro, hermanastro de la diosa y también unido a ella por las connotaciones astrales de su nombre. Ariadna es pues una figura ligada a dos constantes, la danza y la muerte; la

³⁰ Persson 1942: 103. Afirma que sería bastante probable la existencia de una danza que siguiese, de alguna manera los movimientos del sol, y que la protagonizase un bailarín con máscara de toro. Incidiendo en los mismos aspectos véase a Frontisi-Ducroux 1975: 148-149, que aboga por una visión más abstracta del Laberinto en tanto que lugar cargado de connotaciones cósmicas. Así mismo recoge las diferentes interpretaciones, dentro de esta línea de culto solar y sacrificios, que autores como Kerényi o Jeanmaire ya habían formulado en el pasado.

³¹ Kerényi 1972: 76. Las representaciones más tardías del laberinto aluden a una imagen de tipo lúdico con connotaciones afortunadas y desde luego vacías del contenido cultural que tuvo en época muy antigua. Sin embargo nunca perdió su carácter nefasto relacionado con el Minotauro, monstruo devorador de hombres. En los mosaicos romanos vemos repetidas veces la imagen de un laberinto cuadrangular con el híbrido en el medio.

primera por cuestiones culturales que se manifiestan en su mito, y la segunda, no sólo por reinar sobre un espacio donde pierden la vida los jóvenes atenienses, sino también porque en su historia muere de diferentes formas.

3. La danza de Ariadna.

Hasta ahora hemos ido desgranando las relaciones de Ariadna con diversos elementos presentes en su mito; por un lado, la ofrenda de miel y su contextualización en el marco de las costumbres funerarias egeas y, por otro, su vínculo con un espacio tan enigmático como el laberinto y su posible relación con otras figuras femeninas del ámbito insular, en algunos casos, y de ultratumba en otros. Por último y antes de abordar un análisis del mito desde una perspectiva basada en su estructura y sus transformaciones, nos aproximaremos a la danza.

¿Por qué nos puede resultar interesante la danza para el estudio de Ariadna? Son dos los motivos principales, el primero sería que la fuente más antigua, hasta hoy, que la menciona es Homero (*Il.* 18.590-92) y, como ya vimos, habla de un paso de baile que Dédalo construyó para ella. El segundo motivo que nos impulsa a este análisis es tratar de relacionar esta danza con elementos de tipo nupcial o religioso que nos aclaren la naturaleza de Ariadna de cara a comprender más profundamente su significado una vez ante la obra de arte.

La danza forma parte importante de las prácticas religiosas del Egeo. En la religión minoica es el medio por el cual se expresa la experiencia religiosa ante la epifanía de la diosa. Tanto si entendemos a Ariadna como la diosa a la que va dirigida la danza como si la vemos como una de sus seguidoras mortales, hemos de entender que el baile es un elemento íntimamente ligado a su naturaleza y que por ello puede ser significativo para poder entender sus orígenes.

Según Homero Dédalo diseñó y construyó un paso de danza para Ariadna, lo que no sabemos es cómo lo materializó. Se entiende que era un lugar concreto y determinados hallazgos de placas circulares en Creta nos hablan de posibles paralelos. La danza era un medio de comunicación corporal no verbal que sabemos que resultaba muy útil para describir experiencias rituales inaccesibles a través del lenguaje hablado. En este sentido hemos de entender que la danza estaba al servicio de la religión, sea para introducir epifanías sea para sacrificios (Lonsdale 1995: 276).

Al lado de la lectura en clave religiosa, la danza formaba parte importante de la vida en comunidad de la sociedad minoica y helena. Ariadna aparece vinculada a la construcción de Dédalo en Homero pero también un escoliasta recoge cómo Teseo, tras salir sano y salvo de Laberinto, se une a los jóvenes atenienses en una danza que imita las vueltas y entresijos del hábitat del híbrido³². Una tradición análoga la podemos encontrar en Plutarco (*Thes.*, 21) que habla de la ‘danza de la geranos’. Teseo de vuelta al Ática desembarcó en Delos, allí dedicó una imagen de Afrodita que había recibido de Ariadna y danzó con los jóvenes que había rescatado del Minotauro. Ésta es la escena que se representa en una de las bandas figuradas del Vaso François, y aunque existe una gran polémica en torno a la identificación del momento y del lugar en el que se desarrolla esa danza, es un muy buen ejemplo de cómo desde las primeras escenas en las que aparece Ariadna nos encontramos un estrecho vínculo con el baile³³.

Este caso, por tratarse de una danza mixta, despierta un mayor interés y no sólo por el hecho mismo de reunir a hombres y mujeres sino también porque cada vez que aparece representada tiende a identificarse con la danza de Teseo y Ariadna, el único referente mítico que poseemos para un baile mixto. Existe constancia de varios rituales en los que participaban jóvenes de ambos sexos en una misma danza: las siete chicas y los siete chicos consagrados en Corinto al templo de Hera Acrea en expiación por el crimen de Medea (Paus. 2.3.8). Igualmente siete muchachos y siete muchachas debían sufrir suplicios en el río Sitas cerca de Sición siguiendo un *aition* mítico relacionado con otro asesinato (Paus. 2.7.7), la victoria de Apolo y Ártemis, dioses por antonomasia de la iniciación, sobre Pitón (Gallini 1959: 164).

Willems (1962: 125) defiende que tras la danza de los jóvenes atenienses se esconden reminiscencias de la tradición de las bodas colectivas, a las que servía de prelude un baile entre los chicos y las muchachas. No podemos olvidar que, tras matar al Minotauro, Teseo huye con Ariadna, la hija del rey, con ánimo de hacerla su esposa, por lo que esa danza bien podía entenderse como un baile amoroso. El propio Homero la describe como *himeroeis* (que incita el deseo). No es por tanto muy arriesgado aventurar que esta danza conociera formase parte de todo un ceremonial nupcial colectivo. Leaf comparó esta danza con una análoga espartana conocida como *hormos* (danza del

³² Sch. A.B. II. 18.590.

³³ En contra de la identificación de la escena con la danza de Delos está H. Friis Johansen (1945), mientras que P. De la Coste-Messelière (1947: 145-156) propone otra lectura de la danza del ‘geranos’ que se acerca a la originaria que formuló Ch. Dugas en 1943, cerrando así un capítulo de ‘enfrentamientos académicos’.

anillo) cuyos participantes eran también efebos y doncellas que se alternaban como en una cadena. Ya Luciano (*Salt.* 12-13) relacionaba el *hormos* con las danzas corales tan queridas por Dioniso y Ariadna³⁴. En época histórica se las consideraba como incentivos para el matrimonio y, habida cuenta de las escasas ocasiones en las que los jóvenes de ambos sexos podían interaccionar, el baile era el medio perfecto para favorecer las parejas.

En el mito, Dédalo funciona como el propiciador del enamoramiento de Ariadna y Teseo (Lonsdale 1995: 277). Existen paralelos en el imaginario heleno que podemos aducir para sancionar este papel de Dédalo en la historia, por ejemplo el caso de Nausícaa³⁵. La joven princesa estaba jugando a la pelota con sus doncellas cuando halló a Odiseo semi-ahogado en la playa. Este encuentro, orquestado por Atenea, incluye la danza a través del juego de la pelota y sirve, además, para crear el ambiente necesario para que se produzca el cambio de lealtades de la joven, esto es, de su incondicional amor por su padre hacia el recién descubierto sentimiento por el héroe extranjero. Una vez establecida la disyuntiva del amor filial y el pasional, Nausícaa estaría lista para traicionar a su padre y marchar en pos de Odiseo como hará su homóloga Ariadna. Esta unión favorecida por la danza y por Atenea y que no llegará a producirse es un ejemplo claro del papel que juega el baile en la seducción y el amor. En el caso de Ariadna, Dédalo es la figura clave que propiciará que se desencadenen los hechos pues se producirá el engaño del padre y la hija escapará con su amante. Más adelante tendremos oportunidad de ver cómo la danza forma parte integrante del entorno dionisiaco.

Retomando la famosa danza de Delos o de la ‘geranos’ nos volvemos a hallar ante un episodio estrechamente vinculado a la muerte del Minotauro y por tanto con Ariadna (Paus. 9.40.4 y Plut. *Thes.* 21). Ella es la que permite que Teseo vuelva sano y salvo y sin ella no habría danza que celebrase la victoria. Contamos con un ánfora cicládica (Basilea, Antikenslg. Inv. BS 617) hallada en Micono (h. 675-50) que nos muestra en su cuerpo la representación de este momento de celebración. Es una escena en la que se alternan los chicos con las chicas llevando una piedra en la mano, dirigiéndose hacia un Minotauro que tiene un cuerpo de centauro, cabeza humana y

³⁴ Leaf (1915) recogido por Willets (1962: 196-197). En el festival de las *Oschophoria*, dos grupos de efebos competían y los ganadores, travestidos de mujeres, llevaban ramas de vid en honor de Dioniso y su esposa Ariadna. Dentro de las celebraciones de este festival se evidenciaba el carácter de iniciación para los jóvenes.

³⁵ Homero, *Od.* 6.110 ss.

cuernos. En el suelo se puede intuir la presencia del ovillo desenrollado que sostiene por la cintura a todos los jóvenes.

Las interpretaciones corrientes dicen que es el momento previo a la lucha o de la lucha misma, pero también hay quien piensa que es un mimo de la danza del Laberinto. Esta última lectura se basa en la estilización a la que ha sido sometido el monstruo, especialmente si lo comparamos con los caballos que hay en el cuerpo del ánfora. También resulta un tanto afectada, en vista de las circunstancias, la posición de los jóvenes y el extraño ovillo, así como en la falta de predisposición para la lucha de Teseo. Si bien es cierto que Ariadna no está presente en la escena, lo que es innegable es que el Minotauro nos basta para contextualizar y dar un sentido inequívoco a la imagen. Conviene tener en cuenta que inscripciones encontradas en Delos nos hablan de las cuerdas, que en las fiestas de Afrodita y Ártemis Britomartis, sostenían los bailarines y de las que tiraba el *geranoulkos* (“el que tira y guía la grulla”), algo similar a lo que aparece figurado en el ánfora. Esa cuerda tiene un doble valor, por un lado evoca el ovillo de Ariadna y por otro, las formas sinuosas del Laberinto. Lo que parece claro es que la ‘geranos’ era una versión en mimo de los quiebros del famoso dédalo. Una historia llena de redundancias, el Laberinto, el ovillo y la danza, que es la expresión misma del valor conceptual del constructor, Dédalo, la imagen de la espiral, elemento característico del mito cretense (Frontisi-Ducroux 1975: 146-147).

4. El mito cnosio: transformaciones y análisis.

A lo largo de las últimas páginas hemos sido testigos de los datos en los que se fundamenta la tesis que dice que Ariadna era una antigua diosa del panteón prehelénico, sin embargo todavía nos queda la cuestión más espinosa ¿cómo se produce el paso al imaginario aqueo? ¿Y por qué Ariadna aparece en el mito como una mortal? Tratar de clarificar las razones que llevaron a este cambio de *status* entraña muchas dificultades, especialmente por encontrarnos pisando terreno poco firme.

Si partimos de la creencia de que Ariadna efectivamente es una antigua diosa de la fertilidad que comparte epítetos y determinadas atribuciones con otras divinidades podemos entender que cuando se produce el encuentro con la mitología, llamémosla, continental haya un choque³⁶. Ariadna cumplía unas funciones que en el mito griego se

³⁶ Persson (1942: 130) defiende, al igual que Nilsson (1927), que Ariadna encarnaría uno de los aspectos de la Gran Diosa cretense, que poseería una gran variedad de facetas que el mundo griego heredaría

reparten, esencialmente, entre Dioniso y Afrodita (esta última no olvidemos de origen incierto, aunque sí insular) ¿cómo se soluciona el problema? Son dos las posibles opciones que el mito nos proporciona: neutralizar su trascendencia por medio de su unión con Dioniso o bien traducir el enfrentamiento de ambos dioses en la muerte de Ariadna, con la consiguiente victoria del dios. Pero antes de adelantar acontecimientos debemos ver los diferentes pasos que se dan en el mito para llegar a una ‘entente’ final.

En primer lugar Ariadna queda desprovista de su inmortalidad; ahora la antigua Señora del Laberinto, se convierte en parte de la ‘historia’ de Creta. Se la dota de una generación mortal como hija de Minos y Pasífae y solamente en su mito vivirán los vestigios de su antigua importancia. Las relaciones del Ática con Creta fueron determinantes para la formación de este mito, el período esencial coincidiría con época final de la supremacía cretense. En este momento se configuraría la familia real de Minos, tomando su papel Europa, Britomantis, Pasífae y Ariadna entre otras figuras (Picard 1945: 152). Su trascendental protagonismo se materializa a través de dos aspectos: por un lado ella es la que conoce la clave para salir con vida del Laberinto, como antigua señora del mismo, y da el ovillo a Teseo para que con sus idas y venidas pueda desgranar el camino de vuelta. Por otro, es heredera de toda una serie de connotaciones astrales que le vienen por sus ancestros, Europa y Pasífae, y que ella recoge y aquilata en su nombre y que vemos en representaciones y fuentes tardías.

El mito de Ariadna tiene tres partes marcadas claramente por la presencia de dos figuras masculinas muy sobresalientes en el imaginario griego: Teseo y Dioniso. En primer lugar tenemos el episodio cretense, en el que vemos el nuevo estatus de Ariadna y su papel decisivo para rescatar a los jóvenes atenienses; un segundo momento de transición en el que la princesa escapa con Teseo de Creta, dejando atrás metafórica y físicamente su pasado minoico y, por último, el desenlace feliz como esposa de Dioniso, que conlleva la recuperación de su inmortalidad; o bien su muerte a manos de Ártemis. La estructura resultante es similar a la de cualquier rito de paso³⁷:

1. inmadurez/pubertad=mortalidad.
2. estado transitorio=muerte/diversos trances.
3. madurez=recuperación de la inmortalidad.

fragmentadas e individualizadas en diferentes personalidades míticas. Esto explicaría el paralelismo existente entre Ariadna, Pasífae, Perséfone, Europa, Britomantis o Ilitía.

³⁷ Se podría dividir en tres fases: la primera, separación del orden anterior; segunda, transgresión del mismo y, tercera, llegada de un orden nuevo (Cálame 1992: 30).

La desaparición de Ariadna como diosa se debe, según Nilsson³⁸, al problema que se establece al entrar en contacto con las divinidades helenas de Dioniso y Afrodita. Ariadna, debido a su carácter polivalente de diosa de la fertilidad, entraba en conflicto con las áreas de estas dos deidades, produciéndose un enfrentamiento que terminaría con la desaparición de la diosa minoica. En el mito se traduce en la versión que habla de su muerte a manos de Ártemis por orden de Dioniso, o en el caso de su muerte en Argos, reminiscencia de su antiguo origen como diosa de la vegetación, hecho que parece subrayarse al ser su festival tan similar a las Adonias. Ese enfrentamiento del que habla Nilsson no siempre termina con la desaparición de Ariadna pues otra de las versiones se centra en su futuro como esposa de Dioniso, con el que pasaría a compartir sus atribuciones.

De esta manera se podría trazar el complejo proceso por el cual Ariadna pasa al mundo continental y organizarlo en tres partes. La primera es el origen remoto de Ariadna como diosa, barajándose un posible pasado semítico (como vimos en el apartado anterior) o bien una diosa autóctona de Creta relacionada con la fertilidad. En un segundo momento tenemos a la Señora del Laberinto convertida en una gran diosa vinculada a la muerte y a la danza y en pleno apogeo de su culto, atestiguado por la tablilla de Cnosos con la que empezábamos el capítulo. Finalmente el último estadio sería el momento de la confrontación con las divinidades aqueas, que coincide con el momento en que Creta pierde su hegemonía (h. 1450). Esta última fase se caracteriza, como veremos, por la carencia de fuentes que nos informen sobre el destino de Ariadna. En esta época debió de producirse la oposición de Ariadna y Dioniso, como dioses que compartían atribuciones, enfrentamiento que, dependiendo de la versión, termina con la muerte de la cnosia o con el matrimonio de ambos.

III.3 Micenas, la rica en oro

El cuerpo de datos con el que contamos para tratar de seguir el desarrollo de la figura de Ariadna en época micénica es casi inexistente. En cuanto a las artes figurativas no me consta ninguna pieza directamente relacionada con Ariadna, por lo que solamente

³⁸ Nilsson (1957: 382) recogido por Persson (1942: 125).

podemos ceñirnos a los textos como única fuente de información de su fortuna y su culto continental.

En las tablillas de Lineal B³⁹ nos dan un testimonio precioso, por su unicidad, de la organización administrativa de los palacios. Es evidente que debieron de existir otras fuentes escritas de las que no tenemos noticia pues estas tablillas de barro, conservadas gracias a que se cocieron con los incendios que arrasaron los palacios, son solamente un muestra de la burocracia del momento y a través de ellas es muy difícil reconstruir una religión.

Cécile Boëlle (2004) ha realizado un estudio pormenorizado de la presencia del elemento femenino en la religión micénica partiendo de los testimonios escritos en Lineal B. De entre todas las tablillas ninguna recoge una forma arcaica del nombre de Ariadna pero, como ya hemos visto en el capítulo de mundo minoico, el término *potinija* aparece en repetidas ocasiones, tanto en Cnoso (ya estudiado) como en Pilo, Micenas y Tebas. El término aparece solo o unido a topónimos o epiclesis culturales, lo que nos hace suponer que habla de diferentes divinidades femeninas (Boëlle 2003: 185).

En el caso concreto de las tablillas aparecidas en Pilo es probable que se refieran a las ofrendas presentadas a una misma divinidad. Los escribas tomaban nota del destinatario de las ofrendas y del lugar donde se entregaban, con el objetivo de mantener una contabilidad exacta de los productos que se movían dentro del palacio.

Conservamos toda una serie de ofrendas a una *potinija* de un santuario concreto, *pakijane*, sin ninguna aclaración de la naturaleza de esa diosa. Boëlle infiere que habida cuenta de que no era necesario indicar su nombre, los escribas sabían sin duda a quién se enviaban las ofrendas, por lo que probablemente fuesen dirigidas a la diosa más importante del lugar. Ésta a su vez aparece vinculada en una de las inscripciones (Fr 1235) al *wanaka* o rey de Pilo. Las ofrendas son aceite, en mayor cantidad para el *wanaka* (alrededor de 28,8 litros) que para la diosa (3 litros). Otra tablilla (Un 219) recoge otras ofrendas a ambos, unidos a un elenco de dioses y a mortales, seguramente los encargados de los santuarios o del ámbito religioso (Boëlle 2003: 188-189).

Los textos conservados nos devuelven una imagen de la *potinija* como una diosa, o varias, de gran presencia en el panorama continental, con una especial relevancia de la diosa de *pakijane*, que quizá sea la más importante de todas o el santuario mayor. También se colige una relación estrecha de esa diosa importante con el rey de Pilo, sea

³⁹ Sobre el problema de la religión micénica y de su falta de concordancia entre textos conservados e imágenes véase el todavía vigente artículo de Brelich 1968.

un rey mortal, sea la divinización de uno real del pasado. Frente a la trascendencia menor de esta *potinija* en Cnoso, en donde los testimonios son más escasos y menos relevantes en relación a otras divinidades, en Pilo debía de desempeñar un papel preponderante en la religión, puesto que su culto no solo se atestigua en *pakijane* sino también en otros santuarios, probablemente vinculados con él.

Conviene ser conscientes de que no nos hallamos ante una Gran Diosa como la que vemos citada en numerosas ocasiones en la historiografía, sino ante un grupo de divinidades femeninas llamadas de manera genérica *Potnia* entre las que destaca una (Boëlle 2003: 195-96). Sin embargo no existen datos que nos permitan, por un lado, ligar a esta divinidad con Ariadna y, por otro, unirla, a su vez, con Dioniso. De manera que este discurso entra dentro de la más pura especulación sobre la posibilidad de que esa diosa cnosia a la que se entrega miel, que nosotros identificamos con Ariadna, sea la misma que aparece en Pilo demostrando una relevancia mucho mayor en el panteón continental.

Historiadores muy relevantes como Nilsson (1927) defienden que los orígenes de la mitología griega se hallan en las divinidades prehelénicas del mundo micénico y minoico y quizá sea inútil reflexionar sobre la débil posibilidad de que esa *potnia* sea Ariadna; sin embargo, al menos su mito, cuyos orígenes insulares son innegables, debió de permanecer en el imaginario con el cambio de una civilización a otra, pues en el culto se revelan elementos arcanos que no se explican sin un pasado lejano. Para Puhvel (1964: 162) el origen del culto de Dioniso está en el mundo minoico-micénico vinculado a la historia de Ariadna, dentro de las tradiciones del eje Creta-Peloponeso-Ática, y por tanto muy anterior a los llamados mitos de resistencia. Su hipótesis se basa en los *argumenta e susurro* que nos proporcionan las tablillas de Lineal B, que ya en el Heládico Reciente IIIB (1325-1200 a. C.), pese a su fragmentación y escasa información útil sobre la presencia del dios en la Grecia continental, siembran la duda sobre el supuesto origen frigio-lidio del dios.

La aparición del nombre de Dioniso, *di-wo-nu-so*, en sendas tablillas de Pilos (Xa 1419.1 y Xa 102) es un dato que debe ser utilizado con cautela puesto que no es seguro que la inscripción se refiera a un dios (Casadio 1994: 12). Sin embargo, autores como Privitera (1970: 21-22) consideran que de su forma se pueden extraer al menos dos conclusiones:

1. Su nombre viene de “Nysos de Zeus” y confirma el estrecho nexo que lo une al dios más poderoso del Olimpo.

2. Era venerado por las clases superiores. En esas tablillas los escribas recogían las ofrendas de los señores a los dioses.

A pesar de la reticencias de muchos estudiosos sobre la validez de estas inscripciones como prueba de la existencia de un culto a Dioniso en el tempranísimo siglo XIII a. C., otros muchos como Picard (1960: 172ss.) reciben con entusiasmo la confirmación de sus hipótesis sobre un origen egeo-cretense del dios⁴⁰.

Todo el debate en torno a Dioniso y su papel divino en el mundo creto-micénico queda aclarado cuando en 1989 en una excavación en La Canea (Oeste de Creta) aparece una tablilla con una ofrenda de miel a Dioniso (KH Gh3) (Casadio 1994: 47ss.). Así vienen a demostrarse dos cosas: en primer lugar, que el nombre de Dioniso presente en las tablillas de Pilos habla de un dios y, en segundo, que su presencia puede atestiguararse también en Creta, en donde no se habían encontrado vestigios de su existencia; de ahí a unirlo a Ariadna hay un paso, pero eso es ya otra historia.

Así las cosas, son dos los datos que poseemos para reconstruir la relación de Dioniso y Ariadna en época micénica. El primero es que la figura de Dioniso aparece por primera vez, con una versión micénica de su nombre, como dios y vinculado a Creta. El segundo hecho es que el nombre de Ariadna no está verificado, hasta el momento, en ninguna inscripción en Lineal B, pero sí reencontramos la figura de la *potinija*, con especial relevancia en Pilos. Identificar a la *potinija* micénica con Ariadna sería más que especulación pura fantasía pero sí podemos poner en evidencia determinados elementos que ciertamente parecen ser una constante de esa divinidad femenina, suponiendo que se trate de una única diosa.

Al empezar el capítulo señalábamos que una de las tablillas vincula la *potinija* (Fr 1235) al *wanaka* o rey de Pilo, dando cuenta de una ofrenda de aceite para ambos (Boëlle 2003: 188-189). Esta unión con el soberano de Pilos nos informa, probablemente, de una especial relación del poder terreno con la divinidad, algo similar a lo que sucedía con el culto a la Afrodita de Pafo, cuyo epíteto es una derivación del título del rey y que sabemos que ejercía de esposa divina. Con esto no vamos a inferir que la *potinija* sea Afrodita, pero no olvidemos que también Ariadna tenía un culto asociado a Afrodita en Amatunte, cerca de Paphos y que, como subrayó Rudhardt (1975: 113), también el rito de la unión de Dioniso con la Basilinna, esposa del arconte-rey, vuelve sobre el tema de la unión del poder terrenal con el divino.

⁴⁰ Para un estudio detallado del impacto de este descubrimiento véase el documentadísimo capítulo 'Preistoria Micenea' en Casadio (1994: 9-50).

Es evidente que son datos sueltos y similitudes lo único que podemos aducir para tratar de reconstruir la figura de Ariadna en esta época remota, sin embargo, no cabe duda que el nexo con Afrodita está presente desde sus orígenes y que, aunque no podemos identificarlas, sabemos que en el mundo micénico son varias las diosas que podrían encajar en el perfil de la hija de Minos.

IV. Los primeros pasos en la Hélade.

IV.I La aventura geométrica.

Entre el 1100, el colapso de la civilización Micénica, y el 650 a. C., el inicio de la época arcaica, tenemos una laguna de conocimientos casi insondable a la que sólo podemos aproximarnos a través de especulaciones basadas en los pocos vestigios que se conservan y en los precedentes micénicos. Esta falta de datos provoca un gran desconcierto, puesto que fue este el momento en el que debieron de forjarse las iconografías de las divinidades más importantes del panteón griego clásico.

El origen micénico de la mitología griega ha sido defendido por Nilsson desde 1932 en adelante, tratando de reaccionar contra la tendencia alemana de colocar en el siglo VII a. C. el momento de la creación del ciclo troyano, con la intención de basarse en criterios supuestamente más históricos. Nilsson se apoya en la formación oral de los relatos míticos y sostiene que los héroes nacen en período micénico, momento en el cual se fijan algunos de sus nombres, mientras que en el período minoico no existen evidencias de este tipo (Picard 1948: 285-286). El problema se produce cuando tratamos de averiguar qué sucedió tras las invasiones. Está atestiguada la persistencia de determinados asentamientos desde época micénica hasta la clásica, aunque no se sabe si con una continuidad absoluta. A pesar de la carencia de certezas sabemos que esos asentamientos están vinculados a lugares de culto en épocas tardías, por lo que es posible aventurar cierta continuidad de la práctica religiosa. En casos como Amiclas, en donde se construiría más adelante el templo de Apolo, hablamos de un centro cultural micénico de gran relevancia. Se han desenterrado figuritas de terracota y existe una tradición casi sin interrupciones desde la cerámica micénica a la protogeométrica, por lo que, al menos, sobrevivió la memoria de un lugar sacro¹.

Sabemos que las antiguas tumbas en *tholos* desaparecieron, a excepción de en Tesalia, y se comenzaron a practicar los enterramientos individuales marcados con una piedra lisa, llamados tumbas en cista. En cuanto al resto de la arquitectura monumental, se produce una fractura clara con el pasado, especialmente cuando vemos las primeras construcciones templarias del siglo VIII. Junto al desvanecimiento de los edificios

¹ Desborough (1964: 44 y 88): los dos ejemplos más relevantes de lugares de continuidad de culto son las islas de Cea y Delos. En el templo micénico de Ayia Irini (Cea) se construyó tras el colapso una pequeña ara en sus ruinas y se puede atestiguar una continuidad de uso desde el siglo XV a. C. hasta época romana. Véase también West (1995: 54-56): en Delos existe constancia de al menos tres edificios de considerable envergadura que debieron formar parte de un santuario micénico.

palaciales se olvida también la escritura, que no reencontraremos hasta el siglo VIII pero ya en forma alfabética y no silabaria. Las manifestaciones artísticas son determinantes para entender el profundo cambio que estaba sufriendo la Hélade tras las invasiones. Estos pueblos produjeron un nuevo arte: el geométrico. Esta nueva forma de expresión es de vital importancia no sólo por lo que supuso de ruptura con el pasado sino también por lo dilatado del período en el que floreció, entre el 1000 y el 700 a. C.

Tradicionalmente se ha considerado que el origen de la figuración en la cerámica griega comenzó con los vasos del maestro de Dípilo y su círculo en el siglo VIII a. C., sin embargo las excavaciones llevadas a cabo en el cementerio Norte de Cnoso han obligado a retrotraer la fecha hasta mediados del siglo IX a. C. En las llamadas tumbas de Teke se han hallado los primeros ejemplos de figuración en cerámica de la Edad de Hierro helena. Se trata de dos escenas cinegéticas y una imagen de una divinidad femenina (Coldstream 1984: 93). La diosa se encuentra en ambas caras de un *pithos* (**Lám. 1**): en una está flanqueada por dos árboles frondosos y sobre un carrito. Es una figura alada con *polos* y que sostiene dos aves en lo alto; otro pájaro está sobre la copa de un árbol. En la otra cara, en un estado muy fragmentario, se puede ver más o menos la misma escena pero ella agarra a los pájaros a la altura de sus muslos y los árboles parecen haber perdido su hoja. En una primera aproximación se podría deducir que alude a dos épocas del año distintas, una de primavera y otra de otoño, claramente expresadas a través de los árboles.

La particularidad de esta diosa de la naturaleza es sobre todo el hecho de que aparezca sobre una plataforma con dos ruedas, que alude a un carro, probablemente de tipo ceremonial. Una imagen similar se reproduce a finales del siglo VI en el barco con ruedas que porta a Dioniso a la ciudad en uno de sus festivales. Este ejemplo, aunque tardío, nos sirve de apoyo para entender este *pithos* de Cnoso como la materialización de una realidad cultural del siglo IX, algo similar a una llegada y partida de una diosa de la vegetación².

El problema que se nos presenta ahora es tratar de dar un nombre a esta divinidad. En una época tan temprana viene a la mente la sentencia de Heródoto (2.53.2) “[Homero y Hesíodo] fueron los que crearon, en sus poemas, una teogonía para los

² Burkert (1988: 82-84). En cuanto al vínculo iconográfico oriental, existen sellos sirios en los que la presencia de una diosa alada no es extraña, o de una diosa con pájaros. Sin embargo no hay precedentes orientales para la imagen en el carro, aunque sí existe un ejemplo muy interesante del 700 a. C. Se trata del “carro de cultual de Strettweg”, de la zona de los Balcanes, en el que una diosa sostiene un caldero sobre su cabeza, rodeada de guerreros y adoradores. Este ejemplo podría ser una de las tradiciones en las que se creó la imagen de la diosa.

griegos, dieron a los dioses sus epítetos, precisaron sus prerrogativas y competencias y determinaron su fisonomía”³, por lo que en este momento previo sólo podemos especular sobre su identidad. Sin embargo es notorio el parecido que existe entre ese posible culto cretense y los mitos más tardíos sobre el festival de Ariadna. Si este *pithos* es del siglo IX la cuestión acuciante es saber cómo sobrevivieron esos modelos figurativos de la Edad de Bronce. Coldstream (1984: 99) propone una solución para el origen del motivo figurativo, apoyándose en el presupuesto de que en época protogeométrica los cementerios minoicos fueron reutilizados y los antiguos ajuares apartados para dejar sitio a los nuevos, momento en el cual se produce el primer contacto con las antiguas representaciones de divinidades y por tanto con el esquema figurativo. Tampoco hay que olvidar la inercia figurativa del mundo minoico-micénico y las influencias de elementos orientales.

Sin embargo Burkert (1988: 84) nos proporciona una nueva interpretación muy sugestiva partiendo de las evidencias culturales. Demuestra que tenemos otros contextos religiosos en los que buscar paralelos, no obstante no existan evidencias de un culto a una diosa que llegue en primavera y se vaya en otoño; sí es habitual la existencia de ritos de llegada y desaparición de una divinidad, pero no con una separación temporal de similares características.

Uno de los cultos más interesantes en relación con Ariadna y Cnoso son los llamados *Daidala* de Beocia, recogidos por Plutarco (F 157) y Pausanias (9.3.1-8). Un *Daidalon* es una imagen tallada en un árbol. En el mito esta procesión con el *daidalon* sobre un carro aludía a la unión matrimonial de Zeus y *Plataia*. Las ciudades beocias tenían su propio *daidalon* que subían en carros y llevaban hasta el monte Citerón, para después quemarlos juntos en un gran festival llamado *Daidala*. Esta costumbre parece hundir sus raíces en la tradición cretense, concretamente en la de Cnoso. La palabra *daidalon* en Creta se convierte en nombre propio muy vinculado al mito de Ariadna (Burkert 1988: 86).

Esto no significa que la diosa del *pithos* de Cnoso sea necesariamente una diosa Tierra ni que exista una relación directa entre Beocia y Creta, sin embargo sí nos sirve para entender el caldo de cultivo en el que se produjeron esas imágenes y sobre todo el

³ Traducc. de C. Schrader, BCG, Madrid, 1977-2001.

hecho de que existían tradiciones convergentes en lugares geográficamente y temporalmente distantes⁴.

Tratar de dar un nombre a esta diosa con unas evidencias tan débiles es muy arriesgado pero apuntar las concomitancias con otras figuras míticas no lo es tanto. Ya Coldstream (1984: 100) relacionaba esta figura con los ritos de Démeter y de Perséfone, pero no hay que olvidar a otras figuras míticas como las que destaca Burkert: Europa, que es una joven que viene del mar y que se une al dios del cielo, da a luz y después desaparece, o Ariadna cuya cercanía es mucho más evidente. Si partimos del mito de Naxos, a donde llega por mar y en donde se la celebra con el doble festival de luto y alegría, descubriremos que también es allí donde encuentra a su futuro esposo y donde desaparece en la cima del monte Drío según algunas tradiciones (D. S. 5.51.4: Arat., 72 y Plut., *Thes.* 19). El festival de *Daidala* se asemeja bastante al mito de Ariadna. Dioniso le regala a su esposa una corona de estrellas o *stephane*, realizado por las Horas (Epiménides, *FGrH*, 457 F 19: Eratosth., *Cat.* 5), que simboliza tanto el matrimonio como una corona de primavera, alusión a las Antesterias. El culto a Ariadna estaba asociado a su muerte y a la fertilidad. En la sala de baile que Dédalo le había construido realizaba su baile y después desaparecía, como en los *daidala*. Aunque esto ya es pura especulación⁵.

Buscar las huellas de la figuración de Ariadna en este pasado remoto es sin duda una labor sugerente pero al mismo tiempo carente de cualquier certeza. La realidad es que estas piezas sólo nos permiten acercarnos a las representaciones de una figura femenina que por determinadas características podría ser Ariadna. Dentro de esta serie de imágenes destacan dos piezas de mediados del siglo VIII y principios del VII a. C. que pueden arrojar un poco de luz en los primeros intentos de reconocer episodios del mito de la cretense.

⁴ Otro ejemplo interesante en relación a los contactos entre diferentes territorios en época geométrica nos lo proporciona Osborne (1998: 68), que habla de un rico ajuar funerario compuesto por alrededor de veintiocho vasijas protogeométricas áticas encontradas en una tumba de la zona de Cnoso. Esto corroboraría la existencia de una estrecha relación entre Creta y Atenas durante los siglos X al VIII, que explicaría la presencia de esta cerámica tan poco común fuera del Ática. De ahí se puede inferir la posible llegada de modelos iconográficos variados, y en concreto de Ariadna ¿Qué otro vehículo pudiera haber sido más rápido que las artes para transmitir un mito en una cultura todavía sin alfabetizar?

⁵ Burkert 1988: 86-87. Véase también Gallini 1959: 166. Ariadna posee al igual que Ártemis, diosa también del mundo natural, el valor de figura iniciadora así como el hecho de que su culto se celebre con danzas. Uno de los rituales que compartían era el recogido en el *Certamen Homeri et Hesiodi*, en el que una joven se ahorcaba durante un festival en su honor. De ahí vendrán las *Aiora* con las conocidas imágenes de muchachas columpiándose.

La obra más antigua es también una de las más controvertidas en cuanto a la identificación de los personajes. Hablamos de una cratera Geométrica tardía (ca. segunda mitad del siglo VIII a. C.) que se conserva en Londres (BM 1899.2-19.1). En una de sus caras (**Lám. 2**) se puede ver a un jinete y dos carros con sendos caballos y aurigas: en la otra cara, la más reproducida, está representada un barco, que ocupa casi todo el cuerpo, y a su izquierda un guerrero que toma de la muñeca a una joven, mientras ella sostiene una corona. Dickson (1899: 200) hizo referencia a la posibilidad de que en una primera lectura se viese a Teseo partiendo con Ariadna, pero prefirió apuntar hacia una imagen de tipo funerario en la línea de las otras obras de Dípilo. Debemos esperar hasta Carl Robert, en 1918 (1976: 101), para que se proponga de manera seria una interpretación iconográfica basada en el mito de la cretense. Sin embargo, no tendría gran fortuna, puesto que la mayor parte de los estudios posteriores prefirieron ver en la escena el rapto de Helena por parte de Paris⁶.

La cuestión más discutida es la corona que lleva la mujer, puesto que es claramente un elemento identificador que debe significar algo. Según Coldstream (1968: 91 y 1977: 354-355), opinión que suscribo, la función de los atributos en una época tan antigua era la de clarificar la figura y no la de añadir ‘color’ a la escena narrativa. Además la corona es el único elemento que puede servir para leer una escena mítica detrás de la imagen, puesto que sin ella pasaría a ser una representación de la huida de una pareja o de la despedida. Las conclusiones que se pueden extraer de la escena son: en primer lugar que el contexto es marítimo y que Teseo y Ariadna huyen por mar de Creta: en segundo lugar, el gesto de agarrar la muñeca o *cheir epi karmo* es un signo de posesión típico de las escenas con contenidos nupciales, por lo que deducimos que los dos personajes están unidos por lazos amorosos: y en tercer y último lugar, la muchacha parece estar caracterizada como una doncella que además sostiene una brillante corona, que bien podría ser la corona de estrellas del mito. A la vista de estas evidencias no parece tan arriesgado considerar esta escena como la más antigua representación de la huida de Teseo con Ariadna, aunque bien es cierto que determinados elementos son suficientemente versátiles como para encajar también en la historia de Paris y Helena. Desde mi punto de vista, al igual que el contexto marítimo y el *cheir epi karmo* serían válidos para una escena de Paris y Helena, la corona no creo que pueda ser leída de otra

⁶Para la lectura como Helena véase Schefold 1966: 26. Sin embargo Ahlberg-Cornell (1992: 26-27) lo interpreta como una escena real pintada para un vaso con funciones funerarias. Haría alusión al rapto de una mujer y sería un elemento que formaría parte de una ceremonia de legitimación.

manera. Es cierto que las coronas son elementos típicos de las doncellas y de los contextos amorosos o de danza, pero en este caso, tal y como está representada, con una simplificación de rayos como si fuese un astro, pienso que la alusión a Ariadna es la más apropiada.

La última pieza de este Geométrico tardío (h. el 700 a C.) es una enócoe de origen eubeo (Londres, BM 49.5-18.18) hallada en Etruria, en la que Coldstream (1968: 91-92 y Vatin 2004: 29) ve una clara escena de la danza de Ariadna con Teseo y los jóvenes atenienses. Volvemos a encontrarnos con una pieza muy polémica en cuanto a su interpretación. La escena (**Lám. 3**) está formada por una fila de tres hombres y dos mujeres alternados, que se agarran las manos en un vívido paso de danza. Las figuras masculinas que flanquean la escena sostienen en sus manos libres unas astas. Coldstream llama la atención sobre estas varas, que él interpreta como remos, puesto que acaban en una sección más ancha y plana, y que serían los elementos que aludirían a su llegada por mar huyendo de Creta. Considera que la clave para interpretar la escena es la figura femenina que sostiene una corona, en la que ve a una Ariadna sosteniendo su atributo por excelencia, al lado de Teseo, que sería la figura que centra el número impar de bailarines. Otros elementos vienen a sustentar su hipótesis, por ejemplo los extraños vestidos que llevan las mujeres: una gran falda bien ceñida en la cintura y los pechos al descubierto, modelo que encontramos en la pintura mural minoica y también la serie de estatuillas de la diosa de las serpientes. Otros autores que han estudiado esta pieza, como Ahlberg-Cornell (1992: 125), sostienen que esos elementos circulares que llevan en los pectorales no son otra cosa que decoraciones de una vestimenta original. Sin embargo una cosa sí está clara, no encontramos nada parecido en otras escenas geométricas con mujeres, parece que se intenta individualizar a estas doncellas a través de un atuendo especial. Por otro lado la presencia de esa estilizada ave al lado de Ariadna parece la alusión más directa a la danza de Delos, o la “danza de la grulla”.

Aunque es indiscutible que se pueden hacer diferentes objeciones a esta interpretación, pienso que Coldstream está en lo cierto, puesto que si el artista hubiera querido representar una escena genérica de danza no hubiera sido necesario añadir elementos tan significativos como la grulla, los vestidos minoicos, la corona o los remos, bastaría con una imagen mucho más sencilla cuyo poder evocador hubiera sido igualmente potente⁷.

⁷ Sobre las fuentes escritas de esa danza y sus posibles orígenes véanse las posturas enfrentadas de Burns (1974-75) y Gutzwiller (1977-78).

IV.II Su pasado con Teseo: el establecimiento de los atributos.

A medida que nos vamos acercando a época histórica las imágenes parece que se tornan más claras o cuando menos más accesibles con los medios que contamos para descifrarlas. Las primeras escenas en las que podemos identificar con cierta seguridad a Ariadna forman parte del ciclo de Teseo, y es a su lado en donde los pocos atributos que la singularizan empiezan a tomar forma. El tipo de obras a las que nos enfrentamos suelen estar referidas a dos episodios de la historia de Teseo, en primer lugar el encuentro del héroe y la hija de Minos, y en segundo el momento en el que Teseo está a punto de matar al Minotauro o ya está en plena lucha. Uno por uno iremos desgranando los tres episodios, presentando las evidencias figurativas que parecen referirse a ellos, para tratar de reconstruir la imagen de Ariadna en los albores de la época arcaica.

1. El encuentro de Teseo y Ariadna

La escena más antigua en la que se representa el encuentro de los dos jóvenes se nos ha conservado en una pata de un trípode de Bronce (*ca.* 625-600 a. C., Olimpia Mus., B 3600) (**Lám. 4**). Aparecen como dos figuras enfrentadas, Teseo lleva una lira y la acerca a Ariadna, que, a su vez sostiene una corona. Schefold (1966: 79-71) sostiene que se trata de una escena que se puede relacionar con el cofre de Cípselo, y que la corona de Ariadna es la que iluminaría el Laberinto⁸. Sin embargo, la presencia de la lira es quizá el elemento más interesante, puesto que la veremos de nuevo en el Vaso François y en una copa de los “Pequeños Maestros” (Munich, Staat. 2443; *ABV* 163, 2), por lo que deducimos que es el atributo propio del príncipe y que alude a su buena educación de *kalós kagathós* (Shapiro 1991: 126).

Ahlberg-Cornell (1992: 123ss.) recuerda que la corona sostenida al mismo tiempo por una pareja tiene connotaciones nupciales y que existen otros ejemplos con el mismo esquema en relieves de marfil. Al mismo tiempo pone en relación esta escena con las que aparecen en un relieve de arcilla de Tarento y en una enócoe cretense de la Arcadia, ambos datables entre 675-650 a. C. En el relieve (**Lám. 5**) se ve a una pareja

⁸ También véase Young (1972: 108): Pausanias recoge un monumento, hoy perdido, el cofre de Cípselo (V, 19, 1), obra corintia de principios del siglo VI, que estaba custodiado en el santuario de Olimpia. En una de sus bandas aparecía Teseo con una lira y Ariadna enfrente con una corona.

que alargan sus manos para acariciarse los rostros, en un gesto con paralelos en la cuenca mediterránea, especialmente en relieves egipcios. Esta vez no es una corona lo que sostienen ambos, sino lo que muchos han reconocido como una rueca; en mi opinión tiene más sentido que sea un huso o el pedazo de lana sin cardar. Sea lo que fuere es un atributo que nos acerca a la vida doméstica y que seguramente nos habla de la unión matrimonial entre la pareja. El caso de la enócoe cretense (**Lám. 6**) es mucho más explícito en cuanto a la relación de los jóvenes. Hay una clara alusión al contacto sexual entre ambos, marcado por las caricias en la zona púbica de la mujer, así como en la barbilla. Este tipo de caricias las encontraremos en repetidas ocasiones en escenas de cortejo heterosexual y homosexual en la cerámica ática posterior.

Ahlberg-Cornell (1992: 124), que proporcionaba estos paralelos para la escena del trípode de Olimpia, no cree que haya suficientes indicios como para identificar a Teseo y Ariadna en estas imágenes⁹. A pesar de sus reticencias lógicas para ver en esas simples escenas algo más que el encuentro de dos amantes, sabemos que el modelo del joven con la lira y la muchacha enfrente será utilizado por Olto (Londres, E 41: ARV² 58, 51) en la representación más temprana en Figuras Rojas de Teseo junto a Ariadna (Neils 1981: 177-179) y autores como Shapiro (1991: 124) no dudan de que ya en la enócoe nos hallamos ante la imagen del Teseo seductor que se desarrollará más adelante.

Un último ejemplo muy complejo en cuanto a su interpretación es el caso de la enócoe de Tragliatella. Se trata de una pieza tardía (Roma, Mus. Capitolinos, inv. 358; **Lám. 7 y 7b**) de imitación del protocorintio, de alrededor del último cuarto del siglo VII a. C., de factura etrusca y probablemente el ejemplo más antiguo de esta fábrica¹⁰. Este vaso sólo ha despertado interés en cuanto a la representación de un laberinto en una de sus bandas, que se ha considerado el precursor más directo del *Ludus Troiae* romano. Gallini (1959: 149-150) ha llamado la atención sobre las increíbles y aparentemente inconexas escenas que ilustra. Cree que la pareja del cuello está haciendo manitas. Considera que es la representación de mito de Ariadna y Teseo en tres fases¹¹. Aparecen representados siete guerreros danzantes, dos caballeros y un laberinto de siete círculos con inscripción *Truia*. Esto nos hace suponer que el dédalo evoca la forma de la danza; al igual que la ya comentada danza de Delos este *Ludus Troiae* consistiría en un dibujo

⁹ De la misma opinión es Sutton (1982: 282), que sostiene que el gesto de afecto compartido en ambas piezas no es suficiente para dar una identidad a la pareja.

¹⁰ Quirino (1929: 109-159) hace un completo estudio del origen del juego de la *Truia* y relaciona la pieza con otros posibles ejemplos de la misma fábrica.

¹¹ Benndorf (1885: 47ss.) y A. von Salis (1930: 23 y 42), citados por Gallini 1959: 150, n. 3 y 4.

trazado en el suelo para guiar los pasos de los bailarines (Frontisi-Ducroux 1975: 146-147). Esta posible lectura se apoya en un texto de Plinio (*HN*, 36.19.85) que dice que era como “los juegos de los niños en el campo de Marte”. Capdeville (1993: 204ss.) sostiene una interpretación similar a la de Gallini pero cree necesario vincular la importancia de Teseo en Etruria con determinados aspectos religiosos y políticos.

2. Teseo, el Minotauro y Ariadna.

El momento de la lucha con el Minotauro en presencia de Ariadna aparece por primera vez en un grupo de ornamentos de oro provenientes de una tumba en Corinto (Berlín, Staatl. G I 332-336) (**Lám. 8**). Son cinco placas de hacia el 675-650 a. C. decoradas con la misma escena. Se trata de una composición de tres figuras, en el medio está Teseo flanqueado por Ariadna y el Minotauro. El héroe le agarra un cuerno y le clava la espada. Ariadna, con el cabello suelto y sostenido por una tenia, posa su mano izquierda sobre la cabeza de Teseo y en la otra sostiene algo redondo que pudiera ser el ovillo. El esquema compositivo es una herencia de las escenas neohititas del siglo IX a. C. de lucha con leones y de los ataques contra grifos chipriotas del siglo VII a. C., pero con el añadido de Ariadna como espectadora de la acción (Young 1972: 101-104)¹².

La figura de Ariadna se encuentra en la composición al mismo nivel que el héroe y el monstruo, lo cual revela su trascendental papel en la liberación de los jóvenes del Laberinto. Esta importancia que se manifiesta en el mito no siempre tiene su paralelo en la figuración: así más adelante veremos cómo su figura va perdiendo valor en beneficio de la de Teseo. En esta placa ella no sólo presencia el fin del monstruo sino que también participa, por un lado sosteniendo una piedra como arma de ataque y por otro apoyando a Teseo. El gesto de posar la mano sobre su cabeza no sólo parece ser una imagen de ánimo sino también casi como de protección, es como si la Señora del Laberinto le impusiese la mano y lo protegiese para poder salir ileso de la justa.

Tendremos que esperar casi un siglo para volver a toparnos con un esquema similar, aunque en este caso la figura de Ariadna, a la vista de su reducido tamaño, ha perdido relevancia. Hablamos de la banda de un escudo (**Lám. 9**) en bronce conservado en Olimpia (h. 575-550 a. C.: Mus. Arch. B 1643) (Young 1972: 105-106). Teseo, esta vez en posición invertida en relación al modelo de Corinto, sostiene el cuerno del

¹² También Ahlberg-Cornell (1992: 124), ve en la mano izquierda el ovillo y en la otra la piedra.

híbrido con una mano mientras le clava la espada con la otra. Ariadna aparece en un tamaño muy inferior como si se tratase de una figura decorativa de relleno.

Sabemos que uno de los convencionalismos típicos del arte egipcio y mesopotámico era el uso de las proporciones de las figuras como medio de subrayar su importancia. En la paleta de Narmer (h. 3000 a. C.) el faraón duplica si no triplica el tamaño de sus enemigos, que convenientemente aparecen aplastados bajo su pie. Este recurso compositivo, que también fue explotado por el mundo heleno, tiene una gran fuerza visual, dirigiendo al espectador hacia la figura principal de la escena. En esta banda de bronce asistimos a un uso indudable de esta técnica, viendo cómo la anteriormente importante Ariadna se ha convertido ahora casi en un elemento ornamental. Sin embargo, a pesar de que existe cierta tendencia, entre algunos historiadores del arte, a desechar estas imágenes por considerarlas carentes de valor y sujetas sólo a una especie de ‘horror vacui’ considero que su papel es el de ser un elemento connotativo. Es decir, la presencia de una pequeña Ariadna, claramente identificada por la corona, no puede ser la misma que la de un meandro o una esvástica en cualquiera de las obras de arte orientalistas. El artista ha escogido un momento crucial del mito: le hubiera bastado con la imagen del Minotauro, absolutamente inequívoca, para situar al espectador en el contexto deseado, pero ha preferido ser lo más correcto posible, mitológicamente hablando, y ha decidido añadir en un espacio subsidiario a Ariadna, el personaje que con su corona iluminaba el Laberinto (Arat. *Cat.* 5) y así cumplir con todas las exigencias del mito, creando una composición muy simple y a la vez muy cohesionada (Bernhard y Daszewski 1986: 1054).

El grupo de piezas más interesante de este apartado nos presenta a una Ariadna fuertemente caracterizada por la presencia del ovillo. Sin embargo, lo más llamativo es el hecho de que exceptuando un ejemplo beocio y otro calcídico, las otras dos piezas sean de factura etrusca, lo que demuestra hasta qué punto estaba extendido el mito en los albores de la época arcaica.

En primer lugar tenemos la hidria Polledrara (h. 600 a. C., Londres, BM H 228), obra podríamos decir que única, encontrada en la llamada “tumba de Isis” en Vulci (**Lám. 10**). El combate aparece en la banda superior de las dos que tiene. A la izquierda Ariadna abre su manto, manteniendo su cabeza velada, y deja caer el ovillo que se desenrosca hasta tocar al monstruo. Éste está representado de frente acentuando sus características taurinas, mientras Teseo le agarra uno de los cuernos (Bernhard y Daszewski 1986: 1070). El mismo modelo lo encontraremos en el escifo Rayet (París,

Louvre MNC 675), de alrededor del 600 a. C. y de origen beocio¹³. Allí (**Lám. 11**) Ariadna asiste impávida a la muerte del Minotauro. Se la representa con la cabeza descubierta y dejando caer el ovillo desenrollado.

El último ejemplo en cerámica es de fábrica calcídica (París, Louvre F18; **Lám. 12**). Se trata de una hidria de mediados del siglo VI a. C. Esta pieza es extraordinariamente interesante porque nos muestra la primera inscripción que conservamos con el nombre de Ariadna en la cerámica. La composición ha cambiado totalmente: a un lado tenemos a Teseo en plena lucha con el Minotauro y a la derecha está Ariadna, que gira la cabeza hacia el héroe. Ella aparece velada y conversando con un hombre maduro, Minos, que sostiene una vara. Todas las figuras están identificadas con inscripciones.

En un estado de conservación muy precario tenemos también el relieve de un caldero con patas de Tarquinia, asimismo de la primera mitad del siglo VI a. C. (Young 1972: 116-117). Esta pieza (Bernhard y Daszewski 1986: 1070 **Lám. 13**) estaba terminada en garras de león sobre las cuales se situaban los relieves. En dos de ellos se representa un centauro con cuerpo humano delante y en el tercero el grupo de Teseo, Ariadna y el Minotauro. El modelo compositivo recuerda al de la banda del escudo de Corinto, aunque en este caso Ariadna está más caracterizada. Aparece velada y sosteniendo su manto abierto en un gesto de cubrirse, con la otra mano agarra el extremo del ovillo que cae al suelo y termina en un nudo laberíntico.

De la misma época se conserva un hermoso escarabeo-gema de Nicosia (Chipre, Coll. G. G. Pièridès 974), que representa la lucha de Teseo y el monstruo y a la derecha una Ariadna velada que no porta atributo alguno¹⁴ (Bernhard y Daszewski 1986: 1056 **Lám. 14**).

Tras esta exposición detallada de las primeras escenas del arte griego que representan a Ariadna conviene hacer una reflexión final que nos ayude a entender en qué punto de la creación de su iconografía nos hallamos. Son cuatro las conclusiones básicas:

¹³ Young (1972: 112-113): la datación es de Beazley aunque Dugas (1958) lo retrotrae a finales del siglo VII a. C.

¹⁴ Young (1972: 113-114) sostiene que el artista no entiende el gesto del velo y lo deja como una vara que sobresale. Desde mi punto de vista no hay tal confusión, en otros ejemplos de mujeres veladas encontramos la misma solución, lo cual nos hace pensar que no habían desarrollado un sistema mejor para aludir al momento en el que se abre un velo. Esta pieza presenta problemas en cuanto a su datación, se barajan fechas entre 650-600 a. C., para mayor precisión véase: Shear (1923: 142).

1. El arte geométrico por su propia naturaleza nos proporciona una imagen un tanto borrosa de Ariadna.
2. Si partimos de la verosimilitud de las interpretaciones de Coldstream, el primer atributo de Ariadna, además del ovillo, es la corona.
3. En el Geométrico Tardío y en el período orientalizante encontramos las primeras representaciones seguras de Ariadna.
4. Su imagen se codifica como la de una doncella con una corona o con el ovillo.
5. A tenor de los lugares de procedencia el mito de Ariadna parece haber tenido repercusión en Etruria.

En el período Geométrico nuestros conocimientos sobre el origen y la formación de la narración del mito son demasiados endebles como para poder establecer el referente literario de las escenas que se han conservado. El *pithos* de la diosa de las tumbas de Teke nos permite acercarnos a lo que, hasta la fecha, es la más antigua imagen de una divinidad en la cerámica griega. El hecho de que no podamos identificarla con corrección mitológica es irrelevante porque los datos que nos aporta son verdaderamente preciosos. No sólo nos suministra información sobre la incierta continuidad de culto a una diosa de la naturaleza desde el colapso del mundo micénico, sino también sobre las técnicas artísticas y la ‘reutilización’ de modelos previos a la hora de crear *ex nihilo* una imagen de la divinidad.

El análisis de la cratera de Londres (**Lám. 2** BM 1899.2-19.1) y del escifo eubeo (**Lám. 3** Londres, BM 49.5-18.18) nos proporciona una serie de claves de lectura para identificar escenas míticas detrás de imágenes aparentemente cotidianas. Si bien es cierto que hay una controversia entre los especialistas a la hora de considerar la corona como un elemento significativo de tipo mítico, también es cierto que las manifestaciones artísticas posteriores la colocan como atributo de Ariadna. De esta manera, si damos por cierta su identidad nos encontraríamos ante las primeras imágenes de la cretense protagonizando dos episodios íntimamente ligados de su pasado en el Egeo. Por un lado la escena de la huida con Teseo de Creta, y por otro, la ‘danza del geranos’ en celebración de la victoria sobre el monstruo. Una de las objeciones que en mi opinión resulta más difícil de rebatir, consiste en la falta de continuidad, en el arte inmediatamente posterior, de la representación de esas partes del mito.

A medida que nos vamos acercando al período arcaico las imágenes empiezan a clarificarse. Las más antiguas escenas que conservamos pertenecen a las artes decorativas y ya nos muestran uno de los episodios más inequívocos del mito de

Ariadna, es decir, la muerte del Minotauro. El ejemplo más antiguo nos retrotrae a la primera mitad del siglo VII a. C. y ya en ese momento Ariadna porta su atributo más indiscutible: el ovillo. La presencia de éste se reitera en los ejemplos posteriores, convirtiéndose, a su vez, en un elemento que puede ser tratado con efectos decorativos muy satisfactorios como hemos podido ver en el escifo Rayet o en la hidria Polledrara. Esto nos lleva a un ámbito diferente del griego, el etrusco, que amplía el radio de difusión del tema iconográfico a la Península Itálica. El mito de Teseo es una excepción en el corpus del imaginario etrusco: en la hidrias ceretanas, la manufactura oriunda, destacan las escenas dionisiacas y de Heracles pero no se conserva ningún ejemplo de este mito (Hemelrijk 1984).

No es este el lugar para estudiar la trascendencia del mito de Ariadna y Dioniso en el arte etrusco, pero es importante destacar su presencia desde el arcaísmo en la que será la civilización que aprecie en mayor medida la cerámica ática¹⁵. A través del análisis comparado de las temáticas que aparecen en Atenas y en Etruria se llega a la conclusión que la voracidad de los etruscos por este arte no responde a un patrón claro de gusto, solamente en algunos casos se puede verificar un interés directo por determinadas temáticas, como la sexual o la exótica de las hidrias ceretanas. En la mayor parte de los casos se encuentra lo mismo, con el curioso caso de Europa que no aparece en la Grecia continental y el escaso interés por la temática homérica en suelo etrusco. Según Osborne (2001: 288ss.) esto responde al escaso desarrollo figurativo de la mitología etrusca, que encuentra en la griega una fuente inagotable para suplir, en ámbitos muy diferentes, su carencia. Parece ser que la demanda etrusca afecta a la forma de los vasos pero no tanto a su decoración, la forma y la función tienen que ir unidas mientras que la decoración y la función no necesariamente, por ello el consumo de esas imágenes es bastante ‘omnívoro’.

Así las cosas podemos concluir que las primeras apariciones seguras de Ariadna en el arte heleno están asociadas a su pasado con Teseo, y resaltan su papel activo en el mito, al ser la que ofrece el ovillo al héroe, permitiéndole así encontrar la salida del laberinto.

Además del ovillo puede aparecer con la corona, atributo que si bien veremos que es común a otras figuras femeninas, en el caso de la cretense puede aludir a su

¹⁵ Sobre el comercio de vasos griegos véase (Johnston 1985).

corona estrellada. Por lo demás, ni su indumentaria ni su actitud son suficientemente características como para considerarlas elementos exclusivos de su personalidad.

V. Un mundo de imágenes: la cerámica ática de Figuras Negras.

El ingente número de piezas de cerámica pintada que nos ha legado el mundo griego es una de las fuentes de mayor interés para el estudio de muchas y variadas facetas de esta civilización. Sin embargo, a menudo olvidamos que los vasos nos pueden proporcionar una gran cantidad de información preciosa que en muchos casos no se conserva por otros medios. Un lastre que arrastramos como consecuencia de una formación excesivamente marcada por la palabra escrita es precisamente el no considerar la obra de arte como documento en sí mismo y dirigir nuestra atención a la confirmación a través de los textos. Este prejuicio, paradójico en historiadores del arte, ha favorecido en gran medida la proliferación de investigaciones que, temerosos de enfrentarse a la imagen directamente, han preferido dar un rodeo por los documentos y fuentes escritas de diversa índole¹.

La imagen como lenguaje es una metáfora tan bella y útil como peligrosa y escurridiza. Entendiendo que las imágenes son un medio de expresión que funciona como un lenguaje, tenemos el riesgo de caer en una semiótica general que es muy difícil de sostener. La literatura, los documentos y todo el caudal de información escrita, cuando podemos leerlos, son el medio más eficaz y directo para conocer una civilización. No obstante, esa cualidad de ser un medio prístino de conocimiento también la comparten con las imágenes; éstas se nos muestran tal y como fueron pensadas en su época. Con ellas tenemos la certeza casi absoluta de estar viendo lo mismo que vieron los antiguos griegos pero a través de nuestros personales e inevitables filtros. Los condicionantes que hacen de nuestra mirada una visión parcial y subjetiva no son, a pesar de todo, cortapisas suficientes para impedirnos entender la imagen como uno de los medios más objetivos para acercarnos al mundo griego.

Resulta obvio que una imagen es una fuente de información tan valiosa como lo puede ser un texto, sin embargo acceder a su significado y su interpretación es una tarea mucho más compleja. Las imágenes crean un código específico a través del cual nos pueden transmitir mensajes a varios niveles de lectura. Cuando vemos las metopas del Partenón con la representación de la lucha de centauros y lapitas, no sólo entendemos

¹ Sobre el tema de cómo funcionan las imágenes véase: Vernant (1979 y 1986), Lissarrague y Schnapp (1981), Gandelman (1990), Boardman (1990b) y Hölscher (2004).

que nos hallamos ante una estampa mítica concreta sino que también somos capaces de inferir que es una representación del enfrentamiento entre civilización y barbarie. Esta interpretación se nos revela básica sólo después de haber adquirido unas destrezas mínimas en la lectura de imágenes. Por un lado es necesario contar con una sólida formación en mitología para poder identificar el episodio representado, y por otro, poseer ciertas habilidades deductivas. Sin embargo esto no asegura el éxito de nuestra empresa: con demasiada frecuencia asistimos al despliegue de interpretaciones forzadas, sustentadas, en la mayor parte de los casos, en evidencias endebles o en una mirada viciada, que sólo ve lo que quiere ver.

En la pintura vascular hallamos un verdadero compendio de mitos que podemos cotejar en las fuentes escritas, así como toda una serie de episodios de difícil interpretación, algunos que parecen sacados de la vida cotidiana y otros verdaderamente abstrusos. Es indiscutible que para el primer caso el apoyo que nos brinda la literatura es insustituible puesto que nos proporciona la clave para entender la imagen. De otro modo nos encontramos ante escenas en las que no podemos evitar caer en una mera elucubración, dado que no poseemos datos suficientes para poder analizarlas. A pesar de todo, aún reconociendo la ilustración de un mito en una pieza, no siempre seremos capaces de entender su verdadero sentido, es más, resulta del todo imposible tener alguna certeza. La realidad es que la imagen tiene un código propio que materializa ideas, palabras o sentimientos, pero en un lenguaje encriptado que nos impide un acceso directo a la información que encierra.

En el ámbito de lo dionisiaco, donde podemos movernos con relativa facilidad en cuanto a lo que a respaldo textual se refiere, es tal la proliferación de vasos, que intentar hacer una sistematización bien matizada es una tarea desproporcionada. Con respecto a la figura de Ariadna, como pudimos observar más arriba, vemos que su presencia en las fuentes no deja lugar a dudas sobre su función y su valor en el entorno de Dioniso. Paradójicamente su estatus en las fuentes escritas no se corresponde con la ambigüedad iconográfica que la caracteriza en las artes figurativas. Lo que es claro es que siendo una figura perfectamente individualizada en la literatura y sobre todo de gran difusión, como podemos comprobar en Jenofonte, describe que sus amores con Dioniso en un mímico simposio, algo falla en el campo figurativo. Probablemente el error sea de óptica, es decir, las imágenes dionisiacas, repetidas hasta la saciedad, daban vida a diversos episodios del ciclo de Dioniso ampliamente divulgados a través de esquemas reiterativos y de fácil comprensión. Si en estas imágenes no somos del todo capaces de

identificar a Ariadna o, cuando menos, el episodio, parece obvio deducir que nos faltan esas destrezas de las que hablábamos para poder interpretar la representación de un solo golpe de vista. Habida cuenta de que las imágenes no nos dicen nada por sí solas, si exceptuamos el mero valor representativo, hagámoslas ahora hablar para nosotros.

V.1 El nacimiento de un mito. La epifanía de Dioniso y Ariadna.

Hasta ahora hemos visto cómo el mito de Dioniso y Ariadna se estructura en las fuentes escritas y también cómo la figura de Ariadna toma forma a través de diferentes soportes; en este capítulo asistiremos a su génesis en la cerámica de Figuras Negras de la mano de los más antiguos pintores que conservamos. En este apartado el número de piezas es muy alto en relación a la escasa variedad de las escenas representadas, pero es precisamente la carencia de alteraciones en el esquema lo que nos permite establecer los parámetros para el estudio de Ariadna en sus orígenes más prístinos. El numeroso grupo de piezas que entran dentro de esta categoría que hemos dado en llamar ‘escenas de epifanía o encuentro’ nos obliga excepcionalmente a subdividirlo por formas. Empezaremos por analizar las copas y otros vasos para beber que, después de las ánforas, son las piezas más abundantes en este apartado. En los ejemplos más antiguos proliferan las formas vinculadas al uso simposial, institución tan importante en los albores de la polis.

1. Copas

Fue Carpenter (1986) el que en su trabajo sobre la iconografía dionisiaca en época arcaica comenzó su estudio por la producción del Pintor de Heidelberg, que a su parecer fue el creador de la figura de Dioniso desde el punto de vista de la figuración, dotándolo de entidad y atributos. El Pintor de Heidelberg fue una de las figuras fundamentales, después de artistas como Sófilo y Clitias, que colaboró en la creación de un lenguaje iconográfico básico para proceder a la narración mítica en la cerámica ática, introduciendo por primera vez temáticas hasta entonces desconocidas. Sin embargo, para ser justos y poder entender los orígenes de la imagen estándar de Dioniso en época arcaica debemos echar la mirada atrás hacia sus orígenes más primitivos.

La antigua disputa sobre el momento de llegada de Dioniso y su culto a la Grecia continental se ha tenido que replantear a la vista del hallazgo de la tablilla de Pilos en

Lineal B con el nombre *di-wo-nu-so-jo*. El problema principal es que no existe constancia de producción artística micénica con el dios como protagonista, al mismo tiempo hay una clara preponderancia del carácter anicónico de su figura en la época arcaica, apoyada probablemente por su naturaleza misteriosa. Pero la falta de testimonios figurativos entre el mundo micénico y la época geométrica no implica una falta de continuidad en el culto. Hasta bien entrado el siglo VII a. C. no existen imágenes del dios; el camino hacia ellas pasa por una progresiva antropomorfización, desde el primitivo culto al pilar pétreo o el tronco de madera, que derivaría en una máscara colgada y finalmente en una imagen humana propiamente dicha. Las máscaras comenzarían siendo en madera y terracota y hacia el siglo VI a. C. aparecen ejemplares más monumentales en mármol². Los ejemplos de la coroplástica aparecen sobre todo en Beocia, donde posteriormente se alinearán con una producción de bustos con funciones cultuales y votivas de tipo funerario (Gasparri 1986: 496ss.).

Los primeros testimonios que poseemos del culto a Dioniso en relación con Creta, que al fin y al cabo nos interesan más por su vínculo con Ariadna, consisten en la mención de dos máscaras, hoy perdidas, en la isla de Naxos. Es en este ambiente de culto a la máscara en el que se debieron de desarrollar las primeras imágenes más complejas del dios, en lo que podríamos llamar escuela dedálica. Sin embargo, la representación más antigua apareció en Esparta en el santuario de Ártemis Ortia, en una placa de marfil del 690-80 a. C. (Atenas, Mus. Nac. 15511) que lo representa de pie sosteniendo una especie de tirso con la ayuda de una divinidad femenina con un *polos*, que Gasparri cree que se podría identificar con Ártemis (¿quizá Ariadna?). Las islas debieron de tener un papel importante en el desarrollo de su imagen, pero de Creta, el escenario fundamental de parte de su historia, no se ha recuperado nada. Sólo nos quedan evidencias de un coloso inacabado en la cantera de los Komiachi en Naxos (primera mitad del s. VI a. C.) y la magnífica ánfora melia, que analizaremos enseguida, de finales del siglo VII a. C. en la que ya se nos presenta prácticamente con su iconografía canónica en el Ática (Gasparri 1986: 498).

El panorama de la producción cerámica de las últimas décadas del siglo VII a. C. se caracteriza por una gran efervescencia de diferentes centros, sobre todo de los cicládicos. Una de las producciones más importantes, tanto por su número como por sus novedades iconográficas, es la cerámica melia, cuyo centro estaba en Paros. Estas

² En el transcurso del análisis de la iconografía de Dioniso y Ariadna tendremos ocasión de ver la influencia de estas máscaras cultuales en las representaciones de la pintura vascular.

piezas estaban orientadas a un consumo de tipo funerario y la mayoría de los ejemplos conservados han aparecido en la isla sagrada de Delos, como dedicación o como parte de un ajuar funerario (Boardman 2001: 35). Nos interesa resaltar una de esas ánforas (**Lám. 15**) en la que Dioniso aparece junto a una figura femenina sin identificar³. Se trata de una pieza polícroma y monumental, decorada con elementos ornamentales y figurados. Su función no se puede establecer con claridad, parece que estaba vinculada al mundo funerario, pero como las demás ánforas melias la única certeza es que no debía de servir a un uso cotidiano (Isler-Kerényi 1990: 33 y 1990b). En el cuerpo del vaso, en un estado muy fragmentado, se ven los restos de un carro con caballos y un personaje femenino, quizá similar al cortejo nupcial del ánfora melia de Heracles (Mus. de Atenas, A 354). El esquema compositivo es bastante uniforme entre las diferentes ánforas que conservamos. Conviene destacar la decoración del cuello del ánfora, que repite el modelo de dos figuras enfrentadas como en la de Heracles (**Lám. 16**); en este caso, se trata de un hombre barbado con un manto sobre el *himation*, que sostiene con su mano derecha un cántaros. Enfrente está una mujer, con los cabellos sueltos y abriendo su túnica, en estrecho contacto visual con el varón. Los espacios intermedios, con cierto “horror vacui”, están llenos de motivos ornamentales⁴.

El cántaros es un vaso que, como veremos, está tradicionalmente asociado a Dioniso y al mundo heroico y cuyos orígenes se remontan a época micénica. En esta pieza parece que nos encontramos con la representación más antigua de Dioniso en la cerámica, que no sólo confirma su ascendencia en el panteón heleno del siglo VII a. C. sino que también nos presenta el nexo iconográfico con la imagen canónica del dios que ‘creará’ el Pintor de Heidelberg. En cuanto a la mujer que lo acompaña Isler-Kerényi (1990 y 1999) la llama de tipo nupcial-maternal y aunque baraja la posibilidad de que se trate de Ariadna prefiere convertirla en la imagen estándar de la esposa sin intencionalidad identificativa. Sea como fuere, la realidad es que el esquema compositivo lo retomarán los pintores de Figuras Negras y se convertirá casi en un *cliché* de la escena del encuentro de Dioniso y su esposa cretense.

Empezábamos el capítulo recordando el estudio de Carpenter (1986), que sistematizó gran parte de la figuración vascular ática de temática dionisiaca en época

³ Hopkinson y Baker (1902) y Papastamos (1970: 55-58).

⁴ Es muy tentador leer la presencia de la esvástica como una alusión al laberinto y en consecuencia como un atributo claro que identifica a la mujer con Ariadna. El parecido con los laberintos que aparecen en las monedas de Cnoso es asombroso; sin embargo, la esvástica es un ornamento con una larga tradición en la decoración artística y su presencia en otras zonas del vaso nos convencerán de que su significado es puramente banal. Sobre el valor de los elementos ornamentales en la cerámica véase Boardman (1983).

arcaica, y que resaltó el papel del Pintor de Heidelberg en la creación de una imagen estandarizada de Dioniso. Su producción es bastante abundante, especializada como pintor de copas de Siana, que es el tipo dominante de cónica en el segundo cuarto del siglo VI a. C. (Beazley 1986: 19). Hay que subrayar su interés por pintar temas nuevos como el ciclo de Heracles (Cat. 9) o el mundo dionisiaco. En sus piezas nos encontramos con el que será el modelo canónico de representación del encuentro/epifanía de Dioniso y Ariadna, cuyo antecedente acabamos de estudiar⁵. El esquema básico (Cat. 4; **Lám. 17**), que se repite casi sin cambios, es el de una figura femenina de pie frente a Dioniso, en un espacio sin caracterizar, y portando atributos que pueden ser una corona o solamente el acto de abrir o cerrar el velo⁶. En el caso de Dioniso nos encontramos con el prototipo que aparecerá de ahora en adelante en la cerámica arcaica: un dios barbado y coronado de hiedra o vides, cuya única peculiaridad es llevar el ritón⁷, vaso para beber el vino hecho de un cuerno horadado, y una rama de hiedra o de vid.

Este tipo de escenas, estáticas y de composición al estilo de las metopas, están circunscritas a un período de tiempo muy concreto que va desde su ‘invención’ alrededor del 560 a. C. (Brijder 1991: 357), con algunos antecedentes un poco más antiguos (el Pintor C, por ejemplo), hasta bien entrado el siglo V a. C., con pintores de Figuras Negras muy tardíos como el Grupo “Leafless”. En cuanto a las formas en las que aparece, empieza siendo propio de los tondos del Pintor de Heidelberg para trasladarse también al exterior o como decoración interna de un plato. Existe, sin embargo, una variante de este esquema, difundida por el pintor de Amasis⁸, el de Lido y los del Grupo E, que presenta a la pareja rodeada de sátiros o de sátiros y ninfas que se

⁵ Son diez las copas de Siana del Pintor de Heidelberg que representan a la pareja: Cat. 1-10.

⁶ Llewellyn-Jones (2003: 103ss.) plantea el tema de la *anakalypsis* desde un punto de vista nuevo, tratando de acercarse al verdadero significado de este gesto tan reiterativo en el arte griego. Por un lado aclara las diferencias entre el gesto en sí mismo y el ritual nupcial al que originariamente responde y por otro critica la excesiva identificación que se ha producido entre los estudiosos de una parte del rito matrimonial con una obligatoria lectura referida a una boda. Así las cosas, parte de la aplicación de un principio correctivo en cuanto al acto de ‘desvelar’, pues cree más verosímil que se trate de lo contrario, es decir, de cubrirse ante alguien, sea por pudor o modestia. En esta tesis trataremos de seguir estos parámetros a la hora de interpretar a las mujeres que realizan dicho gesto.

⁷ El ritón es un vaso ceremonial de la corte medea; en el proceso de emulación del lujo oriental entre otras costumbres se adquirió la del uso del ritón, en principio identificado con Dioniso. El ritón es más un animal por el que se bebe que un vaso en forma de animal, así lo vemos en las versiones de cerámica que se han conservado: cabezas de asnos y carneros. La idea del vino brotando de la boca de un animal alude a la sangre y a la perpetuación del sacrificio, en este sentido los ritones son casi un signo metonímico en el que la cabeza alude a la *pars pro toto* (Hoffmann 1997: 7ss.). Es el atributo característico de Dioniso en las primeras fases de la cerámica ática, pero a mediados de siglo VI a C. se introduce el *cántaros*, que pasará a ser una copa de uso exclusivo por parte del dios y por tanto su atributo más definitorio.

⁸ Véase Isler-Kerényi (1990b).

suele encontrar en ánforas, hidrias y también en otros tipos de copas. En este caso podríamos hallarnos ante una ampliación del modelo precedente, a través de la inclusión del tíaso dionisiaco (Cat. 10; **Lám. 18**), sin cambios trascendentales en su significado.

Los recursos compositivos del Pintor de Heidelberg han sido estudiados a fondo por Brijder (1991) que propone una serie de “stock figures” que se repiten en diferentes contextos y con diferentes significados. Además del esquema del tondo, que recuerda modelos de decoración de escudos de bronce de ascendencia argivo-corintia, en las bandas del exterior de las copas suele situar dos o tres figuras centradas y luego una serie de “stock figures” que las flaquean. Desde el punto de vista iconográfico podrían representar a atenienses de clase alta que presencian la acción (Brijder 1991: 337). Ese uso de figuras de relleno se puede verificar también en el caso de los personajes principales de la acción, dotándolos de algún elemento extra que permita su identificación. En los tondos y escenas de los cuerpos de las copas, en los que nos encontramos con el esquema de Dioniso y Ariadna, es problemático saber la identidad exacta de ésta. Dentro de las “stock figures” descritas por Brijder (**Lám. 19**) los modelos de mujer que propone son seis, de los que sólo tres se pueden encontrar como posibles Ariadnas. El problema es que sus únicos elementos distintivos, un manto y una corona, pueden ser compartidos por mujeres corrientes. A veces hace el gesto del *aidós* (Cat. 4; **Lám. 17**), lo que nos podría servir como prueba de que se trata de una doncella o, al menos, con esa actitud nos envía una señal de su condición. En otros casos gesticula como si estuviese en conversación, que podría aludir a una mayor relevancia de su figura en el contexto descrito. La cuestión es que la carencia de atributos inequívocos dificulta mucho una identificación segura, por lo que sólo un estudio detallado del contexto nos puede dar la clave.

En una copa conservada en Copenhague (Cat. 10; **Lám. 18**) tenemos un ejemplo claro de la ambigüedad iconográfica de las mujeres del entorno dionisiaco. En la cara A un sátiro que toca el *aulós* centra la escena. A su derecha está Dioniso con el ritón alzado, tal y como lo vimos en una copa de Basilea (Cat. 4; **Lám. 17**), y a su izquierda una mujer con peplo y manto gesticula (como en el tondo de Cat. 7; **Lám. 20**). El trío está rodeado de sátiros y ninfas danzando, escena que se repite en la cara B con la participación activa del dios. En las publicaciones que tratan esta pieza no se reconoce a Ariadna en ninguna de las mujeres que aparecen en ella, frente a ejemplos mucho más difíciles de entender debido a su estado de conservación, en los que se tiende a ver a Ariadna en toda mujer que aparezca al lado del dios. En un tondo muy fragmentario

(Cat. 13; **Lám. 21**) también en Basilea, encontramos un esquema similar: Dioniso aparece con el ritón y una figura femenina enfrente; en medio y en una escala considerablemente menor vemos a un sátiro que también hace sonar un *aulós*. Frente a la carencia de atributos de la mujer de la copa de Copenhague, aquí sostiene unas ramas de hiedra que la ligan indudablemente al entorno del dios. El diminuto sátiro es sin duda una reducción del modelo precedente con una intención puramente práctica de hacerlo entrar en la composición circular. Si en el caso de este tondo la historiografía dice que la mujer es Ariadna no se ve por qué no trasladar la identificación a la banda de la copa de Siana. La cuestión es más complicada de lo que parece, pues en la banda ‘ilustrada’ contamos con elementos que pueden ayudar a la identificación. De todas las mujeres que aparecen representadas, ella es la única que lleva un peplo y un manto, frente a los *chitoniskos* que dejan ver las piernas de las ninfas, más apropiados por su naturaleza semisalvaje. También su actitud, estática e indicando comunicación verbal con los gestos de las manos, pueden ser datos que nos ayuden a reconocerla. Lo que está claro es que el pintor quiso diferenciarla de las demás muchachas y ello implica una singularidad en la jerarquía de la imagen.

Así las cosas, de los dos vasos podemos concluir que la copa de Copenhague es la que presenta suficientes datos como para tener cierta seguridad en identificar a la joven esposa del dios, frente al tondo de Basilea que tan sólo nos ofrece una visión parcial de la escena, por lo que resulta más arriesgado aventurar una identificación unívoca.

En este intento de rastrear las primeras imágenes de Ariadna con Dioniso, la corona se nos revela como un posible e interesante atributo, aunque no exento de ambigüedades. En las primeras imágenes que analizamos de los posibles orígenes en época geométrica de la figura de Ariadna, vimos que la corona era uno de los elementos que servían para asentar una posible identificación de la joven. No sólo Coldstream y Alhberg creyeron que era el atributo determinante de la cretense, también yo pienso que no conviene desdeñar su presencia en esos contextos. Esta opinión hemos visto que se va ratificando con el tiempo, pues en algunas escenas arcaicas, como en una pata de un trípode de bronce (h. 625-600 a. C., Olimpia Mus., B 3600; **Lám. 4**) o en la banda de un escudo, también en bronce, conservado en Olimpia (h. 575-550 a. C.: Mus. Arqueo. B 1643; **Lám. 9**), nos volvemos a encontrar a la muchacha sosteniendo esa corona. Así las cosas, si en los metales preciosos cuando se quiere aludir a Ariadna se usa una corona no se entiende por qué no se habría de usar el mismo elemento en la cerámica, sobre

todo si tenemos en cuenta la coincidencia cronológica de las dos manifestaciones artísticas. A esto habría que añadir una verosímil dependencia o al menos mutua influencia entre la pintura vascular y la versión en oro, bronce o plata de estas piezas de arcilla, que presentaban riquísimas decoraciones en relieve de las que desgraciadamente poco sabemos (Vickers y Gill 1994: 105ss.). Debido a la escasez de vasos de materiales preciosos conservados no podemos verificar si el esquema de Ariadna con una corona que encontramos en bronce del siglo VII a. C. también se repetía en estas piezas y de ahí pasaría a la versión pintada, sin embargo es una posibilidad que no debemos despreciar.

La problemática de la identificación de esta figura femenina que acompaña a Dioniso en tantas piezas no ha pasado desapercibida a los estudiosos. T. H. Carpenter (1986: 21-29) ha propuesto una lectura diferente de estas escenas tomando como punto de partida la representación del retorno de Hefesto al Olimpo del Vaso François (Florenzia 4209: *ABV* 76.1). Este mito tuvo gran difusión en la cerámica griega de Figuras Negras y Rojas. En los textos, además de en fragmentos de un poema de Alceo (F 349), sólo se ha conservado en una somera descripción que hace Pausanias (1.20.3) y Libanio (Prog. 2.7), un retórico tardío, por lo que la reconstrucción de la historia en la época en que se popularizó se ha tenido que realizar exclusivamente a partir de fuentes artísticas⁹.

El mito narra cómo Hefesto decide vengarse de su madre Hera por haberlo expulsado del Olimpo, regalándole un hermoso trono construido con sus manos. Cuando Hera se sienta sobre él queda atrapada y Zeus se ve obligado a mandar a Ares para convencer al dios de liberar a su madre. Pero Ares fracasa y entonces deciden pedir ayuda a Dioniso, dios que no habitaba en el Olimpo; él accede y para convencer a Hefesto se vale de su arma más poderosa: el vino. Prepara un gran banquete, que Hedreen (1992) sitúa en Naxos, y allí emborracha al divino herrero y lo devuelve al Olimpo. Hefesto perdona a su madre y la libra de su artefacto y a cambio Zeus le entrega por esposa a la más bella de las diosas: Afrodita¹⁰.

⁹ Muchos autores han dedicado su atención a este episodio, después de la publicación de la voz del *LIMC* "Hephaistos" (Hermay y Jacquemin: 1988), destacan G. Hedreen (1992 y 2004) y de nuevo T. H. Carpenter (2001).

¹⁰ No hay acuerdo sobre el verdadero papel de Afrodita en este mito puesto que las fuentes literarias guardan silencio sobre ella. U. von Wilamowitz-Moellendorff (1895) sugirió, y es lo más comúnmente aceptado, que en un poema perdido Zeus ofrecía a Afrodita como recompensa por devolver a Hefesto y que Dioniso, gentilmente, se la cedió al herrero. Esta hipótesis tiene la ventaja añadida de explicar el desigual matrimonio entre Hefesto y Citerea pero no cuenta con ninguna prueba escrita.

La versión ática más antigua y completa que poseemos de este episodio está en el Vaso François (Florencia 4209: *ABV* 76.1 **Lám. 22**), una pieza de extraordinario valor artístico e iconográfico que luce en una de sus bandas figuradas el mito entero¹¹. Por un lado se representa la congregación divina en el Olimpo, con Hera inmovilizada en el trono, y por otro a Dioniso encabezando la procesión que trae a Hefesto sobre un asno, rodeado del alegre tíaso dionisiaco. Citerea se acerca a recibir al grupo y ese momento en el que se produce el encuentro de la diosa con Dioniso es el que Carpenter considera clave para entender las piezas que estamos tratando. Se basa en una versión del mito en el que el herrero destinado por Zeus a desposar a la diosa se la cede a Dioniso. Este estudioso se apoya en esa escena concreta del Vaso François, diez años anterior a cualquier ejemplo del Pintor de Heidelberg (560-540 a.C.), para justificar que la desconocida que aparece con el dios en multitud de ejemplos posteriores no es otra que Afrodita en el momento del ‘traspaso’.

Carpenter entiende que esas escenas, que tan repetidamente encontramos de las dos divinidades enfrentadas, no son otra cosa que una simplificación o síntesis del mito, en la que sólo participarían los dos dioses, que con su presencia aludirían al mito completo¹². Así las cosas, toda una serie de escenas pintadas por el Pintor de Amasis, Lido, o del Grupo E y, por supuesto, por el Pintor de Heidelberg indicarían siempre una versión sintética del mito basada en el modelo iconográfico creado por Clitias. Para ello facilita, además, otro paralelo: una copa del Pintor de Amasis que representa el Retorno (Cracovia, inv. 30; *ABV* 156, 84; **Lám. 23**) donde la mujer lleva la corona y va velada. En ella tenemos el único ejemplo de Amasis en que se ilustra este tema iconográfico y donde claramente la mujer velada es Afrodita. Sin embargo aparece otra mujer de similares características tras la mula y los dos sátiros danzantes que siguen a Dioniso. Ella, que sería la Afrodita en posición invertida, se dirige en el sentido de la feliz cabalgata, mientras un joven cubierto con tan sólo una clámide se aleja hacia la izquierda en donde dos figuras masculinas, una con lanza y la otra increpándole con la

¹¹ El origen de esta iconografía se halla en suelo corintio, la pieza más antigua conservada es un ánfora en miniatura de principios del siglo VI (Atenas, Mus. Nat. 664) en la que aparece por primera vez el esquema del hombre que monta una mula. Este modelo no sólo servirá para representar el mito del Retorno sino también escenas dionisiacas sin aparente referencia mítica aunque sí con cierto aire de procesión o cabalgata ritual. Sobre este asunto véase Isler-Kerényi (2004: 47-62).

¹² El uso de versiones sintéticas del mito es un recurso muy utilizado por los artistas en general y por los pintores de vasos en concreto. Se puede observar en muchos otros mitos y su eficacia iconográfica siempre depende de la pericia del artífice para escoger lo más significativo de la historia y por supuesto de la existencia de un público que ya conoce el mito. Un buen ejemplo sería la historia de Troilo que el propio Carpenter desarrolla en uno de sus últimos trabajos (2001: 17ss.).

mano, le esperan. En la otra cara, la escena está centrada con una figura femenina alada, muy similar a la Potnia que vemos en las asas del Vaso François, que se gira hacia Hermes, que precede a un caballero y a dos figuras masculinas, una de ellas con lanza. A la izquierda de la mujer, un joven y un hombre con sendas lanzas encabezan una procesión en la que otro muchacho monta un caballo, seguido de otro lancero, mientras dos aves sobrevuelan la escena. Ni Bulas (1935: 10) ni Bothmer (1985: 208) aventuran nada sobre el significado de la decoración de este vaso, al menos no más allá de la identificación del mito de Hefesto; incluso el último entiende que son una serie de figuras que actúan como comparsas de la acción. Es evidente que se trata de un vaso cuando menos extraño, para el que probablemente hayamos perdido los parámetros de lectura y por ello nos resulta difícil descifrarlo. En todo caso, es interesante que el paralelo que usa Carpenter para sustentar su teoría de que es Afrodita la acompañante de Dioniso presente tantos problemas de lectura y también otra enigmática mujer idéntica a la supuesta Citerea.

Habida cuenta que el pasaje de Hesíodo (*Th.* 347-49) podría socavar su hipótesis, Carpenter (1986: 23) apoya una datación tardía del mismo, sosteniendo que no existe ninguna otra fuente escrita previa que hable de Ariadna como esposa del dios y que a pesar de que en época clásica se la entienda como tal, no hay datos que justifiquen que también se la viese así en el mundo arcaico.

Frente a esta hipótesis, existe en la historiografía toda una serie de estudiosos que no contemplan esa posibilidad, como A. Schöne (1987: 49ss.), F. W. Hamdorf, (1990: 356-59) y especialmente Brijder (1991: 357-59), que identifican a la mujer como Ariadna. Éste último sostiene que nos hallamos ante una “sacra conversazione” de la joven pareja y que la corona podría aludir a un regalo nupcial, tomando como precedente su representación en el ánfora melia que ya vimos (Brijder 1974: 109-110).

En una copa de Cambridge analizaremos el uso de este esquema arquetípico (Cat. 5; **Lám. 24**). En el tondo, sin ninguna notación paisajística que nos permita deducir datos sobre la escena, está Ariadna sosteniendo una corona con su mano derecha. En el proceso de decodificación de una imagen la presencia de elementos obviamente es siempre significativa, mientras que la ausencia de los mismos suele pasar desapercibida. La realidad es que la carencia de adminículos también nos comunica algo y es el hecho de que si no están presentes es porque no hacían falta para la comprensión de la escena. Esto significa que hemos perdido los referentes que un griego de a pie tenía en el momento de ver la imagen y por ello no somos capaces de entenderla sin ayuda. Si

ahora miramos el exterior de la copa comprenderemos que existe una relación entre las figuras que conducen a una lectura casi inequívoca de su iconografía.

En la cara A (Cat. 5; **Lám. 24b y 24c**) una figura con *kerykeion*, *chitoniskos* y unas botas que podrían ser aladas representa a un Hermes que se acerca a un hombre maduro con lo que parece un cetro; probablemente sea un rey: detrás de éste dos lanceros se yerguen hieráticos. A la izquierda y bajo la mirada de Hermes una doncella se cubre con su *pharos* con la misma mano que sostiene una corona en alto. Lleva un peplo adornado con estrellas como Ariadna en el tondo de la copa. A su espalda hay una laguna que nos impide ver la parte superior de un joven que la acompaña. Probablemente se trate de un muchacho, se percibe su desnudez sólo cubierta por una clámide, y no se ven huellas de que sostuviese una lanza, al contrario que la última figura de la izquierda. En la cara B (Cat. 5; **Lám. 24d**) la escena está centrada por la misma figura real, esta vez sentada sobre un *diphros* y flanqueada por varios lanceros. Frente al estatismo de esta escena de ‘corte’ destaca el interés narrativo de la cara A, en la que el pintor trata de contarnos una historia jalonada por los diferentes personajes de la misma.

La interpretación de este vaso se sostiene sobre la identificación segura de Dioniso y la casi certeza de que su acompañante no es otra que su esposa. Si partimos de que existe una relación indisoluble entre las escenas pintadas en una misma pieza - hecho que no se puede verificar con seguridad pero que en el caso de las cílicas parece que sí ocurre- y en el tondo, elemento que sólo queda a la vista tras haber ingerido el vino, en donde se representa el encuentro de Dioniso y Ariadna, es de suponer que en el exterior nos encontraremos con episodios previos. Dejando a un lado la escena de la cara B, cuyo valor es representativo, centremos nuestra atención en la cara A, claramente narrativa. En el mito, los hombres fundamentales que orbitan en torno a Ariadna son su padre Minos, su amante Teseo y su esposo Dioniso. Los tres parecen estar representados en esta pieza, toda vez que Hermes, cuya función como figura introductora de la esposa se reiterará en muchas piezas, como en un plato de Tubinga (Cat. 274) en el que parece empujar a Ariadna, claramente velada como una esposa. El Pintor de Heidelberg no ha escogido un momento concreto del mito, al menos tal y como lo conocemos nosotros, sino que ha situado a los diferentes personajes de la historia y ha dejado a la pareja de esposos como imagen principal y significativa para el tondo. Visto así, la figura con cetro no sería otro que Minos, que en la cara B confirma su papel real, Hermes se lleva a la novia, que aparece caracterizada como tal al estar

velada y con una corona en la mano, que alude a un regalo nupcial, y tras ella queda metafórica y físicamente su pasado, encarnado por el joven, que no es otro que Teseo. Este último como dijimos no presenta signos de llevar una lanza y su desnudez nos habla de su juventud, con lo que el pintor está individualizando su figura del resto de los lanceros y dotándola así de una importancia mayor en el relato. El culmen está en el interior del vaso, en el que la novia, esta vez ya esposa y por ello sin velar, acerca la corona a su esposo, mientras éste le ofrece el vino.

Este esquema iconográfico tendrá un gran futuro en la pintura vascular de Figuras Negras, lo que hace más sorprendente el hecho de que el pintor se valiese de escasos medios figurativos para caracterizar la escena. Sin embargo, su significado no es fácil de aclarar; se trata de una escena representativa de la pareja o de una escena narrativa. Quizá la clave esté precisamente en lo convencional que resulta la imagen, sobre todo en la presencia de un elemento polisémico como la corona en manos de la joven. La corona no sólo puede ser una referencia mítica al presente de Dioniso a Ariadna recogido por las fuentes (Ferécides de Atenas, *FGrH* 3 F 148, y Epiménides de Creta 3 B 25 Diels-Kranz= 8 B 18 Colli), sino también un regalo o muestra de amor.

Si a estas escenas aplicásemos la estructura tripartita creada por Beazley para catalogar las escenas de cortejo homosexual, deberíamos identificar el momento con las escenas del llamado “Grupo Beta”, es decir, la fase de la entrega de regalos por parte del *erastés* al *erómenos*, que en este caso serían Dioniso y Ariadna (Shapiro 1981; 134)¹³. Las escenas homosexuales presentan una codificación muy clara desde los primeros ejemplos, sobre todo porque se trataba de una práctica muy reglada que se establecía como parte de la *paideia* y por tanto sujeta a una serie de normas que son fácilmente traducibles en imágenes. El *erastés* pasaba por tres fases; el primer acercamiento, la entrega de regalos y el consentimiento del *erómenos*. A pesar de que el cortejo heterosexual responde a otros condicionantes, los preliminares debieran de ser los mismos e igualmente lo sería su plasmación en el arte.

Si estamos en lo cierto, la corona, que es un atributo que se repite en manos de mujeres anónimas, se puede entender como un regalo de amor de Dioniso a Ariadna en el momento de su encuentro, por lo que la representación de la pareja parece preludiar un romance. El modelo de ‘gift-giving’, fácilmente rastreable en la figuración, sirve para expresar tanto una transacción como un sentimiento entre dos personas. En el

¹³ El grupo de imágenes en las que la joven no porta atributo alguno podrían entenderse como el primer contacto visivo con el dios y, por tanto, pertenecientes al llamado “Grupo Alfa”.

segundo caso el regalo puede servir como medio para persuadir o como expresión de un afecto, y la diferenciación entre ambas intenciones no siempre es clara en la cerámica. En un mundo pre-monetario, como el homérico, el regalo era un medio de cohesión de la sociedad y por ello no siempre se puede dilucidar el valor intrínseco de ese intercambio. Sin embargo cuando se comenzó a usar la moneda, en el siglo VI a. C., se pueden establecer las diferencias con más facilidad. El uso de los regalos sería un reflejo de esa sociedad homérica del pasado que persistiría en los contextos normalmente de flirteo. Este uso se puede corroborar indiscutiblemente en las fuentes literarias: en la seducción de Afrodita en la *Odisea* (8.269) o en Safo (F 1 Voigt) (Sutton 1982: 279). Se asume entonces que la aceptación de los regalos implica un consentimiento hacia los deseos del amante (no necesariamente todos) y rehusarlos es casi como un rechazo del amor. Por ende y volviendo a la imagen, no es este signo el único que nos habla del eros; el cruce de miradas, que señalábamos al principio, entre el futuro matrimonio es un síntoma inequívoco del amor.

Si Dioniso y Ariadna aparecen en un contexto referido a su historia de amor, en toda una serie de copas los encontramos unidos a ambientes masculinos como la palestra o a estereotipos de comportamiento heroico como Heracles¹⁴. Conviene señalar, para explicar esta asociación de imágenes, que las copas tienen un uso eminentemente masculino puesto que las mujeres honestas no podían participar en el simposio y por ello las imágenes estaban destinadas a ellos. El exterior de estas piezas se decora con una imagen de palestra como un discóbolo (Cat. 4; **Lám. 17b**) o de un héroe tan querido como modelo para los atletas áticos como es Heracles (Brijder 1991: 336) mientras que en el tondo volvemos a encontrarnos con los dos dioses enfrentados. Dioniso en los contextos masculinos tiene un carácter civilizador, como propiciador de lo que se ha dado en llamar “metamorfosis biográficas” (Isler-Kerényi 1993 y 2001: 123). Él, al lado de su esposa, es garante del paso del efebo a hombre, un cambio fundamental en la organización social helena. No hay que olvidar que tres cuartos de la producción del Pintor de Heidelberg aparece en santuarios y un 75% del total en el Artemision y el *Athenaion* de Taso, las dos divinidades femeninas más influyentes en la andadura vital del hombre griego (Brijder 1991: 337). Probablemente no se trate de una casualidad que dos de nuestras piezas provengan de allí (Cat. 2 y 3) ni tampoco que otras tres, dos de

¹⁴ Vasos con escenas de palestra: Cat. 3, 4 y 7. Vasos con Heracles: Cat. 2, 8 y 9.

las cuales representan episodios de Heracles, se hallasen en contextos funerarios seguramente masculinos¹⁵.

Además del modelo establecido en las copas de Siana del encuentro/epifanía de la divina pareja, a medida que avanza el tiempo aparecen variantes¹⁶. En las cíclicas de mediados de siglo VI a. C. hallamos ligeras diferencias formales que pueden conllevar cambios importantes en la lectura de las imágenes. En primer lugar Dioniso y Ariadna, que vuelven a aparecer enfrentados, siguen acompañados por el tíaso pero esta vez flanqueados por enormes ojos, siempre en la banda exterior de la cíclica. Los ejemplos más antiguos corresponden con los pintores del Grupo de Crocotos, taller que suele poner un especial énfasis en las decoraciones con vides y con *gorgoneion* en el tondo.

En la copa de Metairie (Cat. 29; **Lám. 25**) vemos el esquema básico, compuesto por una imagen simétrica entre dos ojos, Dioniso acerca el ritón, que centra la imagen, a Ariadna que aparece con una mano alzada, no sabemos si para expresar su intención de coger el vaso o de establecer comunicación verbal con el dios. En la cara B, Dioniso es el centro de la banda, repitiendo el gesto entre dos mujeres prácticamente idénticas. El cuerpo del vaso está profusamente decorado con ramas de vid y racimos, el interior presenta una máscara de Gorgo¹⁷. La variación más común consiste en presentar a la pareja sentada¹⁸ sobre bloques (Cat. 20) o sobre *diphros* (Cat. 44), a medida que avanza el tiempo van desapareciendo los ojos pero algunos pintores se resisten a deshacerse de un modelo que compositivamente da tan buenos resultados y lo sustituyen por esfinges, creando un efecto de simetría similar¹⁹. Este recurso ya fue utilizado de una manera muy peculiar por el Pintor del Grupo del Ojo-de-Sirena, en un ánfora de Londres (BM, B 215) en el que aprovecha la forma almendrada del ojo para crear el cuerpo de una sirena, añadiéndole patas, cola y cabeza (Bothmer 1985: fig. 113a,b, 221).

Debemos detenernos un poco a analizar el esquema iconográfico de las copas de ojos, quizá una de las soluciones compositivas más ingeniosas del mundo arcaico, cuyo origen es jonio. No está circunscrito a las cíclicas sino que también decora cíatos, ánforas y crateras²⁰. Este esquema aparece por primera vez en torno al 540 a. C., el ejemplo más

¹⁵ Vasos con procedencia funeraria: Cat. 1, 8 y 9, los dos últimos ilustran a Heracles contra Neso y contra Nereo.

¹⁶ El modelo de las dos figuras de pie una frente a la otra se verifica en: Cat. 15, 16, 19, 26, 40 y 41.

¹⁷ Este esquema de los protagonistas de pie y entre ojos se repite en los siguientes vasos: Cat. 27-31, 33, 34, 35, y 43.

¹⁸ Escenas de Dioniso y Ariadna sentados y enfrentados: Cat. 17, 18, 20-25, 32, 36, 37, 39, 42, 44..

¹⁹ Cat. 18, 26 y 37.

²⁰ La bibliografía sobre las copas de ojos es muy abundante, para ulteriores referencias véase Villanueva-Puig (2002 n. 4 y 2004 n. 3).

antiguo es la famosa copa de Exequias (Munich 2044: ABV 146,21) que en su interior representa a Dioniso sobre una extraordinaria nave, rodeado de delfines. Estas copas formaban parte del ‘ajuar’ del banquete, en el que se ingerían grandes cantidades de vino, siempre previamente diluido en agua en una gran cratera. Una copa podía contener un litro de mezcla y debido a su enorme diámetro contaba con dos asas que permitían al simposiasta sostenerla bien. La decoración de las llamadas copas de ojos es una prueba evidente de la interacción entre la forma y el contenido pintado que la decora. Habida cuenta que para beber era necesario asir la copa por los lados y levantarla sobre el rostro, los ceramistas idearon un ‘juego’ icónico con el cuerpo de la misma, pintando dos enormes y vibrantes ojos a la altura del lugar del rostro que cubre, dejando que la base se entienda como una boca y las asas como orejas (**Lám. 26**). De este sencillo modo crean un efecto de máscara que se enfatiza a medida que se acaba el líquido de la copa. Hay que recrear la imagen que podían tener estas piezas en su contexto y estado originario. Hemos de imaginar una copa con su brillante barniz negro, con sus pupilas negras, sostenida en manos de un simposiasta en medio de un banquete en el que el estado de ánimo estaría exaltado y nublado por el vino. Además, a la luz oscilante de las lucernas, el efecto de esos ojos hipnóticos o terroríficos, según se mire, debía de multiplicarse. Lo mismo ocurre con el tondo, parte del vaso que sólo queda a la vista cuando se ha acabado la bebida y que se presenta a pocos centímetros de nuestros ojos, cuando sostenemos la copa. El fenómeno es doble, por un lado con la copa casi vacía y alzada, nuestros compañeros simposiastas ven una máscara y el bebedor se encuentra con otra: Gorgo.

Tradicionalmente se ha creído que esos ojos tenían un valor apotropaico o incluso se ha infravalorado su función rebajándola a mero divertimento artístico. El arqueólogo alemán Kunisch (1990) sería el encargado de reprimar su significado original dejando a un lado las lecturas simplistas de los ojos como amuleto y relacionándolo con Dioniso. Esta decoración alude al “ojo de Dios”, se trata del mismo Dioniso el que se encarna en la mirada de la copa como dios del banquete. Mirar a esos ojos equivale a mirar directamente al dios, a entrar en comunión con él. Hoffmann (2003/04: 228ss.) explica esta unión como medio de llegar al estado de *entheos*, es decir ser uno con el dios. Además, la presencia de Gorgo en el interior de la copa implica el enfrentarse a la muerte del ego, el dejar atrás lo que uno es para enfrentarse al terror de la muerte que representa la Gorgona. Una vez superado ese terror, el usuario de la copa

habrá alcanzado el nivel de iniciado, puesto que habrá experimentado al dios en su interior y su propia muerte.

Este cambio de identidades se produce en un contexto simposial, porque está bajo los auspicios de Dioniso, el dios de la alteridad, tal y como la escuela francesa lo ha calificado (Vernant 1986). Es un ámbito intermedio entre la ciudad y el estado salvaje, un lugar en el que se asientan las normas que organizan la sociedad helena y donde al mismo tiempo se transgreden en un marco controlado. En la copa de Metairie (Cat. 29; **Lám. 25**) el usuario juega con la máscara exterior, mostrando a Dioniso y Ariadna entre los ojos, divinidades *ad hoc* para el banquete, pero cuando los efectos del vino ya se hacen notar y bebe las últimas gotas, la verdadera máscara le fija la mirada, sea con la burla de un sátiro, sea con la muerte. El ceramista abastece con piezas especiales la vajilla de banquete subrayando elementos muy diferentes, desde escenas heroicas, de guerreros, pasando por escenas cargadas de humor hasta las imágenes de fuerte carga sexual, tanto implícita como explícita.

En cuanto a la iconografía erótica es lógico que su presencia se verifique especialmente en las copas, puesto que son el vaso del simposio por antonomasia: Dioniso y Ariadna aparecen como divinidades ‘tutelares’ de algunas escenas interesantes. Por un lado, en el ámbito del erotismo homoerótico tenemos una pieza del museo Kurashiki (Cat. 31; **Lám. 27**) en la que Dioniso y Ariadna aparecen en el exterior en ambas caras, uno al lado del otro, en medio de los ojos. En las asas se repite la figura del dios a cada lado con su ritón, mientras que bajo ellas un delfín alado da un salto. La pieza es de una factura excelente, del Grupo de Crocotos, con sus características ramas de vid en arabesco por todo el cuerpo (Simon 1982: 61-64).

En el interior (Cat. 31; **Lám. 27b**) nos encontramos con que toda la superficie cóncava está finamente decorada siguiendo el modelo de muchas copas áticas de gran tamaño que optaban por una decoración que superaba el núcleo central, organizada en dos secciones: el clípeo, individualizado por cuatro finísimos círculos, y la banda que lo rodea. En esta última se despliega todo un cortejo danzante al son del *aulós*, en el que sátiros y ninfas entre ramas de vid rodean a Dioniso y Ariadna. Éstos aparecen sentados sobre bloques disfrutando del vino del ritón. En el tondo asistimos a una escena de unión homosexual relatada en dos episodios sobrepuestos por cuestiones de espacio. El *erastés*, reconocible por su mayor escala y por la barba, abraza al joven *erómenos* en el medio del clípeo. A los lados hay dos figuras masculinas, una barbada (izquierda) que persigue a un efebo (derecha); debajo está un perro que alude a un posible contexto

cinagético propiciador de estos encuentros (Schnapp 1997: 247-57). O bien estas dos figuras laterales presentan un momento previo, lo que podríamos llamar el ‘cortejo’, a la unión de la pareja que está figurada en el centro, o bien se trata de otra pareja.

De nuevo en contexto simposial asistimos a una fase mucho más avanzada del banquete, en el que se representa con toda suerte de variantes una orgía (Cat. 35; **Lám. 28**). El interior vuelve a estar organizado en dos partes: la banda exterior, esta vez mucho más ancha en proporción al ejemplo anterior, con una multitud de jóvenes, hombres y muchachas. Pendientes de los bordes de la copa vemos pintadas en una manera sumaria y rústica las coronas de flores y hierbas aromáticas propias de los banquetes, así como toscas ramas de vid entre los personajes. En el centro, una máscara de sátiro burlón, que recuerda al bebedor el estado salvaje al que se ha dejado conducir. Al exterior (**Lám. 28b**) nada anuncia esa escena desenfadada, Dioniso y Ariadna en actitud solemne se miran entre dos enormes ojos, casi como dos caras del simposio, el antes y el después.

A mediados de siglo aparecen las llamadas copas de los “Pequeños Maestros”, que sustituyen a las copas de Siana. Son piezas más estilizadas y finas y presentan dos modalidades de decoración: de banda, una estrecha franja a la altura de las asas, y de labio, en la que el espacio reservado a las escenas se duplica y llega hasta el borde de la copa (Beazley 1986: 48). Conservamos ocho copas con estas características que refieren el episodio que nos interesa²¹. En general conservan el esquema compositivo que vimos en las copas de Siana: la pareja se mira y comparte el ritón o el cántaros (Cat. 47 y 46) mientras a su alrededor suelen danzar sátiros y ninfas.

Dioniso y Ariadna aparecen rodeados de su tíaso en varias ocasiones, en la mayoría sin mayor intención que ‘adornar’ el momento del encuentro de la nueva pareja, animando la ocasión con danza y probablemente situando la acción en Naxos. Como hemos podido comprobar, Ariadna siempre aparece sin atributos claros, lo que nos obliga a inferir su identidad del contexto. Existen determinadas pistas que pueden ayudarnos a reconocerla, ya vimos la corona, el velo, un atuendo más rico, su interacción con el dios etc. En la copa de banda del Pintor de Oakeshott (Cat. 51; **Lám. 29**) nos la encontramos al lado de su esposo, alzando la mano hacia el cántaros que le ofrece. Su peplo está adornado con una cenefa, así como el manto que le cubre la cabeza, lleno de lo que parecen hojas de hiedra con su característica forma de corazón. Su

²¹ Cat. 45-52.

quietud frente a la exaltación dionisiaca que viven los sátiros y las ninfas es un síntoma más de que su estatus es diferente. Ella participa de la celebración con su esposo, compartiendo su cántaros y bebiendo por tanto vino puro, exclusivo del dios. En la cara B se muestra una alegre cabalgata en la que Dioniso tiene un papel importante puesto que conduce a Hefesto, subido en una mula, de regreso al Olimpo. A pesar de las reticencias de Carpenter (1986) creo que una escena de estas características, en la que la alegría desbordante de este mundo salvaje alude al consumo el vino y a la vida en los bosques, es propia de Dioniso y de su esposa y no de una divinidad de amor como Afrodita.

Las directrices iconográficas que hemos visto hasta ahora se repiten sin sustanciales variaciones en otras formas destinadas a usos similares como el escifo o el cíato, así como en platos²².

2. Ánforas.

Hemos comenzado este capítulo señalando la abundancia de piezas que presentan a Dioniso y Ariadna en un contexto prácticamente carente de toda referencia a un episodio mítico concreto y con un valor representativo que alude a la presencia divina en sí misma, usando esquemas compositivos propios de escenas heráldicas. En primer lugar hemos estudiado su significado en copas y otros vasos para beber, que dado su uso requerían un estudio conjunto; ahora continuaremos con las ánforas, una de las formas más versátiles, pensadas sobre todo como sistema de almacenamiento de productos, normalmente aceite, vino o cereales. Además, no hay que olvidar que el ánfora, en su versión conocida como Panatenaica, era el premio que se daba a los participantes de los diversos agones o competiciones del festival de las Panateneas, lo cual explica la cuidada atención por parte de los especialistas.

En el funcionamiento interno de un taller de cerámica los jóvenes artistas comenzaban su formación entrenándose en piezas de pequeño tamaño, mientras que los artesanos ya experimentados se ocupaban de las piezas de mayor envergadura. Esto explica la enorme calidad de muchas de las ánforas que conservamos, calidad que se manifiesta no sólo estéticamente, a través de cuidadas escenas, sino también desde el

²² Escifos: Cat. 267, 268, 269 y 270. Cíatos: Cat. 275 y 276. También conservamos cuatro platos con una iconografía similar: Cat. 271-274.

punto de vista técnico, demostrando que el papel del alfarero era esencial en estas magníficas piezas.

Las ánforas son la forma favorita de los artistas de Figuras Negras; desde el 560 a. C. se difunde un tipo de decoración en el que el número de figuras se reduce y su tamaño aumenta, dando lugar a una simplificación de las escenas y a una mayor monumentalidad de las piezas (Shapiro 1990: 144). Son dos las temáticas favoritas de los pintores: las hazañas de Heracles y Dioniso con su tíaso. En el grupo de piezas que vamos a analizar, ciento cuarenta y tres, veremos que Heracles suele ser un personaje muy ligado a la temática dionisiaca que, como es obvio, está presente en todas ellas.

Como ya mencionamos, se ha propuesto que Dioniso, al menos en época arcaica, podía ser considerado como el dios de las “metamorfosis biográficas” (Isler-Kerényi 2001: 123) siendo su papel el de protector del paso de efebo a hombre. Esta tesis, que comparto, cuenta con un apoyo fundamental de tipo numérico, al verificarse en un nutrido número de casos la presencia del dios en contextos masculinos. En nuestro estudio la necesaria representación de Ariadna no acota el campo sino que parece que viene a refrendar la asociación perfecta entre estas dos divinidades que comparten atribuciones y se presentan en ambientes masculinos como una pareja tutelar, al menos en cuanto se refiere a la imagen del encuentro o de la unión de ambos.

Conviene hacer una división clara entre las piezas que se podrían adscribir a un supuesto grupo de vasos referidos a contextos masculinos: por un lado, tendríamos las escenas que aludirían al ejercicio de la guerra o escenas de soldados mortales²³ y por otro, los vasos con el guerrero por antonomasia: Heracles²⁴. Ambos grupos se encuentran íntimamente unidos, puesto que uno es reflejo del ideal heroico del otro, sancionando un modelo de comportamiento viril con la figura de un héroe, que como Heracles no tuvo parangón hasta el desarrollo del personaje de Teseo, cuyo esquema responde al mismo que el hijo de Zeus²⁵.

En términos generales Dioniso y Ariadna suelen aparecer como los hemos visto en las copas de Figuras Negras, el uno frente al otro, él sosteniendo el cántaros o el ritón y ella normalmente como una figura femenina sin atributos. La corona, que era uno de los elementos característicos y reiterativos en las copas, sobre todo desde el éxito del

²³ Cat. 54, 55, 59, 60, 68, 70, 75, 78, 79, 91, 94, 97, 100, 104, 106, 118, 127, 132, 133, 147, 148, 150, 156, 163-165, 173, 174, 175, 177, 178, 181, 186, 189, 191 y 193.

²⁴ Cat. 58, 69, 71, 72, 73, 77, 80, 82, 83, 88, 89, 90, 92, 93, 99, 103, 108, 110, 125, 129, 135, 137, 157, 161, 169, 176, 184 y 192.

²⁵ Glynn (1981: 130) afirma que Heracles era el héroe propio del período de Pisístrato y sus hijos frente a la posterior ascensión de Teseo, que llegaría a ser el héroe de la democracia.

modelo del Pintor de Heidelberg, comienza a desaparecer²⁶. En consecuencia se dificulta mucho su identificación, pudiendo inferirla sólo a través de su actitud de conversación o de familiaridad con el dios. Mantiene la presencia del velo²⁷ que será también un elemento equívoco, por proliferar las ninfas alrededor de Dioniso. En un caso la encontramos sosteniendo el ritón de su esposo (Cat. 176) mientras él alza el cántaros casi como si brindasen juntos, pero en general serán las escenas en las que los cónyuges aparecen sentados ante su tíaso o compartiendo un carro las únicas en las que con seguridad nos hallamos ante Ariadna. En algunos ejemplos la cretense empieza a portar una enócoe²⁸ que será un atributo que retornará en las Figuras Rojas y que podremos ver en contextos de tipo cultural. Los pintores a veces le ponen una flor en la mano, que la joven se acerca para oler y que es un símbolo de la *charis* (Cat. 62, 122 y 154). En muchos casos, sea por la mala conservación de las piezas sea porque estas flores solían pintarse una vez cocido el vaso se han perdido casi las trazas del dibujo original (Cat. 71 y 103).

Ante un panorama iconográfico que no es claro para el espectador contemporáneo tenemos que recurrir a la visión de conjunto de las piezas para tratar de buscar los parámetros que nos permita entender estas imágenes. Desde mi punto de vista debemos empezar por las escenas más sencillas para ir adentrándonos poco a poco en las que por la profusión de personajes y alusiones a otros mitos nos llevarán a interpretaciones más complejas. Sobre el esquema básico de la pareja enfrentada o uno al lado del otro, veremos aparecer en un número aplastante de piezas a los sátiros, los eternos compañeros del dios²⁹. En términos generales suelen mostrarse bailando, a veces solos o acompañados de las ninfas, como si celebrasen la epifanía de su dios³⁰. Éstas son divinidades menores asociadas a los primeros ejemplos de representaciones del sátiro, que nos retrotraen al 650 a. C. en un aríbalo protocorintio (Brindisi, inv. 1669) que parece representar a su antepasado más antiguo en una escena de agresión sexual. Habremos de esperar hasta la segunda década del siglo VI a. C. para ver al sátiro con su fisonomía totalmente establecida en ejemplos que perpetúan las escenas de violencia sexual, que, por otro lado, están condenadas a desaparecer a favor de un sátiro semi-domesticado que triunfará en la figuración arcaica (Isler-Kerényi 2004: 15).

²⁶ Cat. 65, 11, 100, 126, 142, 155 y 173.

²⁷ Por ejemplo en Cat. 58, 92, 93, ó 125.

²⁸ Cat. 69, 70, 84 y 102. En algunos casos es un sátiro el que lleva la enócoe: Cat. 116, 128 y 132.

²⁹ Cat. 54, 56, 57, 58, 60, 63, 66, 69, 70, 72, 74, 102, 103, 104, 108, 116, 117, 123, 125, 128, 131, 134, 135, 137.

³⁰ Por ejemplo en Cat. 125, 133 y 135. Sátiros bailando con ninfas: Cat. 83, 92 y 93.

En los primeros pasos de la pintura de Figuras Negras son dos los tipos de sátiros que conocemos, los que ejercen violencia sexual y los que son portadores del vino y la música de Dioniso. Los primeros tienden a desaparecer favoreciendo una visión del sátiro semi-doméstico que regresa con Hefesto al Olimpo y que el vino transforma en inocuo y en músico. Éste es el tipo de sátiro que encontramos en numerosas representaciones en nuestro catálogo y que nos interesa porque no sólo es una figura que caracteriza las escenas dionisiacas desde sus orígenes sino también por el papel activo que ejerce en muchas de ellas. En algunos casos, los sátiros portarán la cítara³¹.

Los vasos que nos ocupan ilustran, en principio, dos contextos específicos de los sátiros. En primer lugar forman parte del tíaso³² que saluda a Dioniso en el momento de su epifanía, que podríamos interpretar como el momento en el que el dios se aparece ante su futura esposa o bien una epifanía conjunta de la pareja (Cat. 83, 92 y 93). En segundo lugar, también están presentes en lo que Isler-Kerényi (2004: 40) ha dado en llamar “tíaso nupcial”, caracterizado por la presencia de una mujer, claramente distinta de las ninfas, que podría representar a una esposa arquetípica o a Ariadna, subrayando de esta forma su importancia como dios de las ‘metamorfosis vitales’.

Las imágenes de la epifanía dionisiaca presentan el problema de aclarar el momento en que está sucediendo el episodio en la lógica temporal del mito de Ariadna. Podríamos admitir la existencia de dos lecturas para estas imágenes. En primer lugar, se podría tratar del momento de la aparición del dios ante la joven abandonada por Teseo, o bien, y como segunda propuesta, de una imagen arquetípica de la epifanía del matrimonio sin ningún interés por situarla en un momento o relato concreto, esto es, como una escena de tipo representativo de la pareja más que narrativo. Desde mi punto de vista, la clave para diferenciar unas escenas de otras se encuentra en la presencia de un personaje que se verifica en una cantidad suficientemente relevante de piezas como para dedicarle cierta atención, hablo de Hermes.

Hermes es una figura que por lo general no suele aparecer como protagonista de la acción (solamente en un 1% de las Figuras Negras conservadas) pues tiende a servir como una figura de “liason” (Miquel 1992: 14). Su presencia en estas escenas cobra sentido al lado de Ariadna en estas piezas, pues funciona como figura introductora o

³¹ Cat. 136, 151 y 152.

³² Cat. 53, 82, 83, 84, 91, 92, 93, 114, 127, 156, 160 y 177.

mediadora de la muchacha ante su destino: Dioniso³³. En toda una serie de vasos³⁴ es evidente su papel como introductor de Ariadna ante Dioniso, él la presenta al dios, casi empujándola físicamente hacia el que será su esposo. En estas piezas no existe ninguna referencia a la contextualización, lo cual no nos permite situar la acción, aunque en buena lógica deberíamos localizarla en Naxos, en el momento del encuentro de Dioniso y Ariadna. Viene a reforzar esta hipótesis el hecho de que en algunas piezas Hermes y la pareja estén acompañados por sátiros y ninfas, el tíaso dionisiaco que celebra con su alegría el hallazgo de la joven³⁵.

Nos hallamos ante un grupo de vasos que aparecen desde la segunda mitad del siglo VI a. C. y que normalmente están atribuidos al Pintor “El Afectado”, al Pintor de Lisípides, al Pintor de Antímenes o al Pintor Príamo entre otros, y por tanto pertenecientes a un período cronológico acotado a los últimos treinta o cuarenta años del siglo VI a. C. y, en algunos casos más tardíos, al cambio de siglo. Esta horquilla cronológica es especialmente rica en cambios, sobre todo por la aparición de las Figuras Rojas, y ello repercutirá en la imagen de Ariadna que, como pudimos comprobar en el apartado de las fuentes escritas, está a punto de entrar en un momento de inflexión de su valor en el imaginario ático.

En un ánfora conservada en Toronto (Cat. 73; **Lám. 30**) vemos un buen ejemplo del papel de Hermes en estas escenas de epifanía. En la cara A, está el dios con el ya habitual gesto de alzar el cántaros hacia una Ariadna que, coronada de hiedra y cubierta con un *pharos*, alza su mano casi rozando la mano de Hermes. Éste, caracterizado con su *petasos* y sus botines alados, hace un gesto de presentación entre el dios y la cretense mientras un sátiro, en el extremo izquierdo, levanta su mano como si saludase a la recién llegada. En la cara B (Cat. 73; **Lám. 30b**), parece desarrollarse un encuentro de varias divinidades ante la mirada de Atenea, que podríamos interpretar como una simplificación de la llegada de Heracles al Olimpo, acompañado de Hermes y de Poseidón³⁶.

En otros casos Hermes parece empujar a la joven hacia el que será su esposo, esquema que se repite sustituyendo a Hermes por un sátiro, que ejercería el mismo

³³ Sobre el valor de Hermes como figura que establece la comunicación vertical entre el mundo humano y el divino véase Bérard (1974: 49) y Vernant (1965: 97ss.). También Ferrari (2004) resalta su papel en algunas escenas del *ánodos* de Perséfone como figura garante de la novia.

³⁴ Cat. 62, 65, 71, 73, 76, 78, 79, 98, 109, 118, 120, 122, 145, 152, 154, 158, 173, 187, 190 y 275.

³⁵ Cat. 71, 73, 76, 77, 78, 109 y 118.

³⁶ Shapiro (1983) señala que la presencia de Poseidón en escenas con Heracles y Atenea responde a la importancia que este dios tenía en Atenas, en donde era honrado junto con la diosa bajo la advocación de Hípion. Se trataba de un culto muy antiguo que incluso se puede retrotraer a época micénica.

papel que el mensajero alado, presentándosela al dios. En un ánfora conservada en el Paul Getty, de la que sólo podemos ofrecer un dibujo muy sumario (Cat. 131; **Lám. 31**), muestra a un Dioniso arcaizante, pues se trata de una pieza del Grupo de Leagro de finales del siglo VI a. C., todavía con el ritón frente a una Ariadna con la cabeza velada. A ambos lados dos sátiros se ocupan de empujar a la pareja como para propiciar su encuentro, algo interesante si tenemos en cuenta que Ariadna está caracterizada como una mujer honesta ante un hombre que no es de la familia, esto es, convenientemente velada en gesto de *aidós*. En otras piezas, una vez cumplida la tarea de propiciar el hallazgo, Hermes se aleja dejándolos solos o con parte del tíaso (Cat. 98 y 118).

Recapitulando, son dos los tipos de escenas de epifanía de Dioniso: las primeras, que acabamos de analizar, podemos situarlas en el momento del hallazgo de la joven en Naxo, y sería la presencia de Hermes la que nos daría la clave para comprender que se trata del primer encuentro de los dos. Al lado de éstas, tenemos otro nutrido grupo de imágenes, que se verifican en todo tipo de formas (no sólo en las ánforas), en las que el matrimonio está entre el tíaso en actitud estática y que probablemente no se trata más que de una imagen representativa de la pareja en una de sus epifanías³⁷. Tenemos casos excepcionales por su iconografía mixta, es decir, de mezcla de ámbito humano con divino. Por ejemplo en un ánfora conservada en Munich (Cat. 96; **Lám. 32**) el encuentro se produce en una reunión de humanos. Los dioses mantienen el esquema que hemos visto hasta ahora pero su tíaso ha sido sustituido por un hombre adulto, reconocible por sus vestimenta y la barba, y dos jóvenes flanqueando a la pareja. Uno sostiene una corona y el otro, en el extremo derecho, completamente desnudo, se aleja. La cara B nos muestra a un guerrero con yelmo y escudo dirigiéndose a un hombre barbado, a los lados otras tres figuras masculinas. Esta escena no nos ayuda a clarificar el sentido de la iconografía pero nos devuelve a la importancia de Dioniso en los contextos efébicos que podemos comprobar en otra pieza, también digna de mención, conservada en Orvieto (Cat. 63; **Lám. 33 y 33b**). La epifanía del dios está acompañada en la cara B por una escena de cortejo homosexual, centrada por un muchacho que sostiene bajo su brazo a un desproporcionado gallo, regalo de amor pederástico por excelencia, frente al hombre que se lo dio. A los lados, dos efebos con lanzas flanquean

³⁷ Hedreen (1992: 43) considera que estas escenas que nosotros llamamos de epifanías, cuando representan a Dioniso y Ariadna juntos (uno pegado al otro), corresponden con la procesión nupcial que conduce a la esposa al lecho nupcial como en Cat. 177. Salis (1910: 133) sostiene que este modelo en las Figuras Rojas se toma de la pintura monumental, por ejemplo de la que cita Pausanias (1.20.3) que concretamente representa el matrimonio y el camino hacia el tálamo.

el encuentro, mientras un perro alza la cabeza hacia el gallo. El pintor nos da a entender con medios muy sumarios, el perro y las lanzas, que nos encontramos en un exterior y probablemente en un contexto cinegético o de palestra, ambientes propicios para un encuentro sexual y que justificarían la desnudez de los personajes.

Esta asociación con escenas amorosas homosexuales ya la vimos en otras piezas, como en una copa de Tokio (Cat. 31; **Lám. 27**), y también se confirma para escenas heterosexuales como en un ánfora de Boston (Cat. 177; **Lám. 34**) en la que esta vez los protagonistas son un sátiro y una ninfa. En esta ánfora nos encontramos con una escena de fuerte carga sexual; si bien la lubricidad es inherente a la naturaleza de los sátiros, no me consta ningún ejemplo similar en el que un sátiro muestre esa actitud tan abiertamente sexual con respuesta positiva de su pareja. Frente a la escena guerrera del anverso, se desarrolla una imagen llena de erotismo ante la mirada tranquila de Dioniso y Ariadna. A la izquierda se ve el primer acercamiento ninfa-sátiro, mientras a la derecha estamos ante un estado más avanzado, en el que destaca la desnudez evidente de la ninfa en brazos del sátiro que la besa. En el extremo se puede ver una pata de una *kliné*, síntoma del encuentro sexual que va a suceder³⁸. Hedreen (1992: 44) la interpreta como el tálamo de Dioniso y Ariadna, por lo que la actitud de los sátiros y las ninfas solo vendría a reforzar el erotismo del primer encuentro del dios con su joven esposa. Sea lecho nupcial de la pareja, sea el que van a usar el sátiro y la ninfa, la cuestión es que ambas divinidades aparecen asociadas al amor en sus diversas manifestaciones.

El concepto de “tíaso nupcial”, acuñado por Isler-Kerényi (2004: 40), nos puede servir como nexo para analizar otro grupo de imágenes, asociadas a estas escenas de representación de Dioniso y Ariadna, en las que las connotaciones amoroso-nupciales están presentes. Estas piezas se organizan en dos grupos; el primero reuniría aquellos vasos en los que se alude al mito de Tetis y Peleo³⁹. Estas escenas de persecución erótica son una constante que analizaremos más profundamente en las Figuras Rojas pero cuyo origen, como vemos, se remonta a época arcaica, presentando a la pareja en el lado opuesto a la escena mítica y subrayando así su relación con los mitos de unión de mortales y dioses, dato que se confirmará ya en época clásica en relación al mito de Poseidón y Amimone.

³⁸ La presencia de la *kliné* se verifica sobre todo en las Figuras Rojas, dónde no es extraño encontrarla como señal nupcial evidente, tanto en su versión completa (Cat. 500) como vislumbrada a través de una puerta medio abierta.

³⁹ Cat. 101, 113, 134, 139 y 146.

El segundo grupo está formado por los vasos que representan una procesión nupcial en carro⁴⁰. Un ejemplo paradigmático lo tenemos en un ánfora del Museo Británico (Cat. 117; **Lám. 35**): en un lado aparece una pareja de sátiros que asisten expectantes a la epifanía divina; Dioniso ofrece el ritón a una joven Ariadna ataviada con un *pharos* decorado a bandas coloreadas. Ella levanta la mano sosteniendo el velo, probablemente en un gesto de *aidós*, tratando de cubrirse el rostro. En la cara opuesta (Cat. 117; **Lám. 35b**) vemos una escena muy animada, en la que una cuadriga lleva a una pareja de esposos; delante, medio tapada por los caballos, hay una figura masculina que probablemente sea Apolo aunque su posición nos impide ser categóricos. A la altura de las grupas un trío de divinidades asisten a la boda; la identificación sólo es segura para Hermes, del que se ve el *petasos* de ala doblada y un botín alado. Las dos mujeres son más problemáticas, la primera con el *pharos* cubriéndole el pelo podría ser Hera, como la protectora del matrimonio, la segunda con esa guirnalda vegetal quizá sea Ártemis o Afrodita. La pareja sobre el carro se suele interpretar como mortales, quizá no sea muy arriesgado aventurar que sean Dioniso y Ariadna, él lleva una corona de pámpanos y correspondería a la perfección con la escena del otro lado del vaso.

Así las cosas tendríamos una pieza que recogería el instante del encuentro de la pareja en un ambiente campestre, señalado por la presencia de los sátiros, y el momento de la celebración nupcial. Este tipo de escenas de carro, que aparecen también en contextos mortales, aluden al ceremonial nupcial heleno, al momento concreto en el que la novia deja la casa de su padre para dirigirse en procesión a su nuevo hogar. Los ejemplos más antiguos del carro con lectura nupcial se datan en el 575 a. C. en las fábricas áticas e incluso el último cuarto del siglo VII a. C. en piezas de procedencia no ateniense (Carpenter 1986: 106).

La procesión que vemos en la pieza, llamada *chamaipous* cuando se realizaba a pie, se solía producir sobre una carreta; traicionando la visión que las fuentes artísticas han querido legarnos al colocarlos sobre un carro, esta actitud responde al interés de elevar la categoría de la ceremonia que se estaba celebrando y no a una realidad cotidiana (Oakley 1995: 64). El uso de los carros, verdaderos objetos de lujo, estaba circunscrito a la esfera de los héroes y los dioses, de ahí esa transposición que se produce entre los dos mundos, que responde al valor simbólico que poseía el carro en

⁴⁰ En principio sólo hay dos piezas que confirmen su valor nupcial asociado al carro en este grupo iconográfico de escenas de epifanía: Cat. 117 y 160.

relación con sus habituales usuarios⁴¹. Sólo el pintor de Amasis, en su conocido gusto por el detalle, nos deja una imagen realista de lo que debió ser una procesión nupcial mortal, pintada sobre una lécito (Nueva York, 56.11.1; *Para* 66) de Figuras Negras del 540 a. C. (Oakley y Sinos 1993: 29-30).

En esta ánfora londinense también nos podríamos hallar ante la representación de una boda entre dos mortales, tutelados por Dioniso y Ariadna y por las otras divinidades, lo que podría explicar la ambigüedad iconográfica de las dos mujeres que acompañan al carro, leyéndolas bien como familiares de la pareja o bien como las *nymphokomoi*⁴². Hermes, por el contrario, es una divinidad que tiene un estatus similar al de Dioniso y Heracles, con una relación muy estrecha con los mortales y, por tanto, tampoco sería extraña su presencia en una boda real, a pesar de que no hay referencias escritas que lo consideren como una divinidad del matrimonio. Él es el amante furtivo o el que ayuda a Zeus a conseguir sus conquistas y el nexa con este mundo de Eros sólo se encuentra en su relación con la música y la danza, elementos fundamentales en el cortejo griego. Sabemos que fue el inventor de la lira, que regaló a Apolo, pero también fue el artífice de la siringa que le permitiría convertirse en el dios de la música agreste y mezclarse con la ninfas (*H. Ven.*, 261-63), Musas y Gracias y hasta con el propio Apolo citarista (*H. Ap.* 194-202) (Siebert 1990: 288). En esta ánfora no sólo acompaña a la procesión sino que también es posible que su figura esté relacionada con los caballos. En su mito hay varios episodios que lo vinculan a los equinos, que guía para Príamo (*Il.*, XXIV, 440-442) y los ata después a su carro (*Il.* XXIV, 690-91), o los que él mismo conduce para liberar a Perséfone (*H. Dem.* 374-385). En algunas escenas de partida hace de palafrenero, como en un ánfora de Munich (Antikensammlung 2302) con el carro de Heracles, normalmente situado a la cabeza (Siebert 1990: 322). En nuestro catálogo tendremos ocasión de encontrárnoslo en esa posición en numerosas ocasiones, algunas referidas a escenas heroicas y otras reiterando su valor en contextos de tipo nupcial.

En esta ánfora, desde mi punto de vista, son más los elementos que nos hablan de una boda divina. Si nos detenemos en las fuentes escritas, Hesíodo (*Op.* 800) nos enseña que el cuarto día del mes, especialmente favorable para las bodas, es un día consagrado a Hermes y a Afrodita. Al primero ya lo vimos y analizamos su función en

⁴¹ El carro que se representa en esta pieza y en todas las recogidas en el catálogo responde al modelo típico en la Grecia continental desde el siglo VII a. C. en adelante (Crouwel 1992: 30ss.).

⁴² Para que todo el ceremonial nupcial se llevase a cabo correctamente los padres de la novia disponían de tres asistentas o *nymphokomoi*: la *Nymphetria* que se ocupaba de supervisar la boda y se encargaba concretamente de peinar el cabello de la novia, la *Nymphostolos*, que se preocupaba de adornar a la novia y la *Nymphoponos*, que la atendía personalmente (Magnien 1936: 120ss.).

el vaso y Citerea podría ser la mujer con la corona vegetal que sigue al mensajero alado. La unión de estos dos dioses se retrotrae a los orígenes más remotos de ambos y permanece estable a lo largo de su iconografía (Siebert 1990: 373), así que sólo quedaría por explicar la presencia conjunta de ambas diosas en la procesión nupcial. Un vez más la literatura nos puede dar la clave: sabemos que autores como Eurípides y otros más tardíos sustituían a las *nymphokomoi* por diosas, que ejercían el mismo papel para la novia, que en este caso es una princesa mortal⁴³. En todo caso, su identidad ha sido deliberadamente ambigua y ello nos indica que probablemente su función sea más de comparsa que de figuras activas en la acción.

Habida cuenta que no podemos estar seguros de hallarnos ante una escena humana o de dioses la única seguridad es que la presencia de Dioniso y Ariadna en una de las caras del vaso es una muestra tangible de su ascendencia sobre las uniones de hombre y mujer, función que se puede rastrear en otras piezas (Cat. 160) y que esperamos demostrar a lo largo de esta tesis. Además de las uniones mortales la pareja suele verse rodeada de los sátiros y las ninfas, su tíaso, que en muchas ocasiones preludian una unión sexual o que está en proceso⁴⁴.

Señalábamos más arriba la gran cantidad de vasos que ofrecían en una cara la epifanía divina y en la otra escena de guerreros o de Heracles. En una primera aproximación la presencia de un héroe, paradigma por excelencia para el hombre heleno, no parece fácilmente comprensible a lado de la pareja de Dioniso y Ariadna. En las ánforas pudimos comprobar que se producía un fenómeno similar al de las copas, esto es, añadir las escenas de palestra a las de la pareja, cuestión que explicábamos por el uso eminentemente masculino de esas cílicas. Las ánforas, por su versatilidad funcional no pueden circunscribirse a un usuario exclusivamente masculino y por tanto la explicación no puede hallarse allí. Sin embargo, son unos vasos que por su gran tamaño permiten al artista la posibilidad de desarrollar escenas de mayor complejidad compositiva y detenerse en detalles y elementos que enriquecen el resultado final, por lo que la temática guerrero-heroica era especialmente apropiada. Shapiro (1990: 145ss.) habla de un cambio importante en el sistema decorativo de la cerámica entre las piezas anteriores al 560 a. C. y las posteriores; mientras que las más antiguas, dejando a un lado cuestiones de temática y de forma, suelen presentarse como frisos decorados, la pintura

⁴³ Eurípides, *Andrómaca* 179, Estacio, *Silvas* 1.2.11-13, Virgilio, *Eneida* 4.166 y Ovidio, *Metamorfosis* 6.10-17.

⁴⁴ Cat. 92, 93, 127, 136 y 177 (en acto). Para la relación de las ninfas con los sátiros y otros aspectos sobre estas divinidades menores véase Larson 2001, especialmente pp. 94-96.

vascular de la segunda mitad del siglo VI a. C. prefiere, algo especialmente evidente en las ánforas de panel, la estructura de metopa, destacando uno o dos personajes principales en la escena. Se puede aducir una influencia de la escultura de frontones que se estaba produciendo para templos y tesoros de la Acrópolis. El desarrollo de los estamnos y de las pélices a finales del siglo responderá también al hecho de que presentan una superficie muy apta para este tipo de decoración. A pesar de que el razonamiento de la práctica artística es una cuestión muchas veces minusvalorada o directamente desechada, no podemos limitar la explicación de la presencia de Heracles a condicionantes del arte, pues como demostraron Boardman (1972) y Shapiro (1989) se pueden invocar determinantes históricos para su presencia.

Heracles es, sin duda, una figura que actúa como modelo ideal de comportamiento masculino. Este héroe, por medio de sus diferentes hazañas, exalta las virtudes propias o deseables del hombre: valentía, arrojo o fortaleza, unido a cuestiones más espirituales como el buen juicio, evidenciado en el momento en el que escoge entre el vicio y la virtud. Llega a encarnar el arquetipo masculino espartano que se difunde por Grecia y toma relieve importante en el imaginario ático de época arcaica. Boardman (1972: 59ss.) considera que hay una relación directa entre la tiranía de Pisístrato y el crecimiento de la importancia de Heracles. Si partimos del 560 a. C., fecha que Shapiro señalaba como punto de inflexión en las Figuras Negras, la temática heraclea es la que aparece con mayor fuerza en todo lo que queda de siglo, demostrando que al menos a nivel cuantitativo era la figura favorita del imaginario ático. Boardman sostiene que se convirtió en un ideal heroico para Pisístrato, entre otras razones por ser el protegido preferido de Atenea y que ello se manifiesta en las artes, no sólo en la pintura vascular sino también en la escultura arquitectónica durante cincuenta años aproximadamente.

Así las cosas, tenemos por un lado al modelo masculino por excelencia y, por otro, al dios del vino con su esposa, muchas veces unido a su tíaso. Partiendo del supuesto de que ambas caras del vaso tengan una relación intrínseca en cuanto a la elección de su iconografía, no parece una casualidad que sea un mortal y el dios más cercano a la humanidad los elegidos para decorar un mismo vaso. La relación de Dioniso con Heracles sólo se puede verificar en la pintura vascular, frente al insólito silencio que se produce en las fuentes escritas, que no citan ningún vínculo entre ambos. Esta ausencia del apoyo escrito nos obliga a reconstruir su relación con un estudio atento de las imágenes. Boardman (1990: 124) ya señaló que son las dos figuras míticas más cercanas al mundo de los hombres, uno por su mortalidad y otro por ser un dios

atípico en el complejo sistema olímpico, y quizás también por haber desposado a una mortal⁴⁵.

En cierto modo el mundo arcaico parece preferir el mito de Heracles a otros, quizá porque desarrolla hazañas similares a las del ciclo épico tan querido y todavía muy vivo en la sociedad de la época. No debemos desdeñar el poder evocador de figuras como Aquiles (Cat. 84), Héctor o Patroclo, personajes heroicos que como Heracles están en el imaginario y nutren fuertemente el ideal masculino⁴⁶. Heracles además añade un elemento extra, el hecho de pertenecer a una categoría semidivina (similar a la de Aquiles, aunque aquel será divinizado tras su apoteosis) como hijo de Zeus, característica que comparte con Dioniso y que junto con la aversión que por ambos siente Hera, de alguna manera los liga indisolublemente.

En los vasos de nuestro catálogo Heracles aparece cumpliendo los trabajos que le encarga Euristeo, incidiendo en las virtudes guerreras como un *pendant* con pedigrí de las escenas de palestra o de guerreros mortales que hemos visto en otras piezas, en cierto modo su valor como modelo paradigmático de comportamiento es análogo. Sin embargo lo que no deja de producir estupor es su asociación con las imágenes de la epifanía de Dioniso y Ariadna. Si damos por válido que Dioniso sea una figura protectora de los jóvenes en sus ‘ritos de paso’, lo cual es bastante verosímil, su presencia al lado de su esposa serviría al mismo tiempo para señalar otra posible lectura: por un lado, la vida del cuerpo encarnada en Heracles o el guerrero y, por otro, la unión con la mujer a través del matrimonio. Esto último sancionaría un modelo de comportamiento social deseable, el guerrero y el esposo, las dos funciones básicas del hombre, ambas dirigidas a la estabilidad del *oikos* y por ende a la civilización que las produce.

De entre la variedad de vasos que inciden en el tema de Heracles creo que debemos destacar desde el punto de vista iconográfico dos grupos: la apoteosis del héroe y el Heracles citarista⁴⁷. En el primer grupo nos hallamos de nuevo ante la

⁴⁵ Una unión similar se verifica en el arte para la pareja Hermes y Dioniso, que desde luego no fortuitamente aparecen espalda con espalda en el friso del Partenón (Siebert 1990: 373).

⁴⁶ El ciclo troyano ya aparece en la cerámica desde el 570 a. C. y mantiene una enorme popularidad con el paso del tiempo. Casi todos los episodios derivan del ciclo épico y de la *Odisea*, mientras que sólo unos pocos son de la *Ilíada*. Aquiles es una de las figuras cuya presencia en la cerámica ática es constante, desde los primeros ejemplos en la protoática hasta finales del período arcaico (Shapiro 1990: 126, 131). Para una visión de la interrelación poesía y arte en los primeros estadios del mundo griego véase Schefold (1972) y Kannicht (1982).

⁴⁷ Ánforas en las que Heracles está en un carro: Cat. 58, 71, 99, 103, 128 y 155. Ánforas con Heracles citarista: Cat. 124 y 137. La iconografía de la apoteosis de Heracles sufre un cambio importante en la segunda mitad del siglo VI a. C.: pasa de ser una procesión a pie a ser en carro. Boardman (1972 y 1975b)

presencia de un carro de caballos en el que normalmente van Heracles y Atenea, su diosa protectora, de camino al Olimpo, en donde el hijo de Alcmena se convertirá en parte integrante de la familia divina. En estas escenas se alude al cambio, el carro es una metáfora del paso de un estado a otro. Ian Jenkins (1983) señaló la existencia de un paralelismo entre las escenas de la apoteosis de Heracles con aquellas del carro nupcial; si éste alude al paso de virgen a esposa, el uso de carro en estos vasos hablarían del paso de mortal a dios. Como vimos en el ánfora con el cortejo nupcial, no sólo es el vehículo físico de la transformación de doncella en esposa sino también el elemento simbólico que separa su pasado con el futuro *oikos* que fundará: algo similar sucede con estas escenas en las que la presencia del carro hace lo propio entre el mundo terreno y el olímpico al que accede Heracles. Estas escenas aparecen en torno a mediados del siglo VI a. C. y continuarán de moda hasta las primeras décadas del siglo V a. C. (Carpenter 1986: 106).

Las escenas del Heracles citarista han sido estudiadas por Schauenburg (1979), que recoge treinta y ocho ejemplos con esta iconografía, que se introduce en la pintura vascular en el 530 a. C. y desaparece a finales del siglo VI a. C. Nos interesa detenernos en un ánfora en paradero desconocido (Cat. 137; **Lám. 36**), de la que conservamos un dibujo, en la que encontramos esta particular iconografía. En la cara A tenemos a Heracles subiéndose al *bema* con una cítara en la mano. Enfrente está Atenea con el yelmo y un escudo con un ritón como emblema. Detrás del héroe vemos a una joven Ariadna sentada sobre un elemento cúbico y a su esposo de pie levantando el cántaros con una mano, mientras que con la otra sostiene las consabidas ramas de hiedra. En la cara B, aparecen Dioniso y Ariadna en la ya clásica posición de encuentro, él con un ritón y pámpanos y ella alzando la mano en gesto de hablar. Dos sátiros bailarines flanquean la escena acentuando el carácter heráldico de la composición.

Se trata de una escena en la que se representa un agón musical protagonizado por el propio Heracles o quizá un recital en el Olimpo, tras su apoteosis. Me inclino más por la primera opción pues conviene comparar esta pieza con un ánfora de Tarquinia (inv. 679) con Heracles con su cítara, seguido de Yolao y una mujer, que se acerca a un altar ante Atenea. La presencia del ara, sobre la que se está quemando una ofrenda, contextualiza la escena en un santuario de la diosa, dentro de un festival probablemente ático. En nuestra ánfora el altar ha desaparecido y Heracles está sobre el *bema*, el pintor

sostiene que hay una influencia directa del montaje de Pisístrato que le permitió volver de su primer exilio. La introducción del carro desaparece a finales de siglo.

usa el esquema de representación de un agón musical, es decir, el músico suele aparecer sobre un podium o *bema* con su instrumento en medio de su público, normalmente dos varones sentados a los lados⁴⁸. En este caso el citarista está acompañado por su diosa protectora, que es público y sujeto al que se dedica el agón. La diosa asume el papel de la divinidad a la que están dedicados los juegos, de entre los que se representa la competición musical. Aunque no se trata de un ánfora panatenaica, el modelo viene de estas preciosas piezas que, llenas de aceite, eran el premio para los vencedores de los juegos en honor a la diosa tutelar de Atenas⁴⁹. Ariadna y Dioniso son los divinos oyentes de este recital, la cretense sentada y levantando una esquina de su *pharos* en gesto de modestia.

Boardman (1972: 69) sostiene, desarrollando la sugerencia que le hizo Martin Robertson, que Heracles citarista es una iconografía vinculada a los recitales homéricos áticos, que, según el diálogo pseudoplatónico *Hippias* (228b), el hijo de Pisístrato había reorganizado. Tradicionalmente se habían interpretado estas escenas como parte de la apoteosis de Heracles, sin embargo aunque en algunos casos sí se puede reconocer una contextualización en el Olimpo, considero que en los casos aquí analizados es más verosímil una lectura vinculada al mundo de los agones, que, por otro lado, estaban en pleno apogeo en la época de la creación de estas piezas⁵⁰.

Se conserva una interesante ánfora que une, de nuevo, a Dioniso y Ariadna con Heracles en un contexto panatenaico. El modelo compositivo es el de un ánfora panatenaica (Cat. 90; **Lám. 37**) pero forma parte del grupo pseudopanatenaico puesto que, a pesar de presentar elementos característicos de los trofeos panatenaicos, no fue un premio para un vencedor de los juegos. La aparición de estas piezas coincide con los años posteriores a la reorganización de los juegos y responden a la difusión y popularidad de esta forma. En esta ánfora nos hallamos ante un ejemplo del último cuarto del siglo VI a. C., en el que se hace evidente la fama de este esquema y que demuestra un uso consciente del significado de la forma en relación al contenido. La

⁴⁸ Para el tema de los agones musicales véase Shapiro 1992 y 1993, así como Castaldo 2000. Para un elenco de estos agones en festivales religiosos véase Herington 1985: 161-66.

⁴⁹ En el caso de los vencedores de competiciones musicales los premios eran coronas de laurel hechas de metales preciosos. Así queda recogido en una inscripción en un bloque de mármol (*IG II²* 2311, ca. 370 a. C.) conservada en Atenas, en la que hay un detallado elenco de los diferentes premios de las Panateneas (Neils 1992: 16).

⁵⁰ M. Mingazzini (1925) fue el primero que publicó y estudió un corpus de Heracles músico, recogiendo treinta piezas, y proporcionando una lectura en clave de apoteosis. Sin embargo Ch. Dugas (1944) rebate esta visión un tanto reduccionista proponiendo el nexo con una tradición que loa las virtudes intelectuales del héroe y que sólo se conserva en textos helenísticos.

pieza presenta dos escenas flanqueadas por sendas columnas, que sirven de soporte a los consabidos gallos⁵¹. Cabe destacar la elección de los capiteles, que en la escena de la epifanía de Dioniso y Ariadna son jónicos y en la de Heracles y Atenea (Cat. 90; **Lám. 37b**) son dórico y jónico respectivamente. El simbolismo del uso de un capitel u otro aún está por demostrar en la pintura vascular, si bien en la arquitectura griega, aunque la fuente escrita más antigua conservada es el propio Vitruvio (II.1), ya ha sido analizado por la historiografía más reciente (Onians 1988 y 2002). Estas columnas, tan características de las ánforas panatenaicas, aparecen enmarcando escenas que no siempre tienen relación con el festival, lo que hace muy difícil su interpretación. Schauenburg (1979: 70) propone que su valor es puramente decorativo, mientras que Shapiro (1989: 35) sostiene que, dado que una parte importante de estos vasos estaba destinada a la exportación etrusca, es posible que estas columnas fuesen una señal de que su manufactura es ática.

El último grupo de piezas que hemos individualizado, además de la obvia presencia de Dioniso y Ariadna, tienen como común denominador a Apolo citarista, iconografía que se desarrolla a partir del 540 a. C. (Shapiro 1989: 54). Creemos que son merecedoras de cierta atención porque retornan sobre motivos que hemos desarrollado en este capítulo, como las escenas de carros o las de competiciones o representaciones de tipo musical⁵².

La cítara es un instrumento tradicionalmente relacionado con Apolo, al menos así aparece en el *Himno a Apolo* (515) probablemente del siglo VII a. C. mientras que en las artes el ejemplo más antiguo conservado es el dino de Sófilo (Londres, BM, 1971.11-11; *Para* 19.16bis) de la segunda década del siglo VI a. C. En muchas ocasiones, Apolo con su cítara forma parte de escenas repetitivas en las que su función, al menos en el nivel más básico, consiste en sublimar la acción que se está desarrollando por medio de la música. Suele estar vinculado a las escenas del nacimiento de Atenea (Munich, Antikensammlungen 1382 J645; *ABV* 135, 47), a escenas no narrativas como Apolo con las musas o escenas de carros⁵³. Dentro de estas últimas se encuentran: la

⁵¹ Los gallos como remate de las columnas en las ánforas panatenaicas se fijan como modelo estándar con el Pintor de Eufileto, alrededor del 530 a. C., aunque sea Exequias el primero en usarlos (Shapiro 1989: 29). En relación con ánforas “pseudo-panatenaicas” véase Shapiro 1989: 32-36.

⁵² Ánforas con Apolo citarista: Cat. 71, 81, 98, 99, 102, 105, 117, 121, 145, 153, 154, 155, 160, 162 y 188.

⁵³ Ánforas con la Apoteosis de Heracles: Cat. 71 y 184. El tema del nacimiento de Atenea, presente al menos en dos ánforas del catálogo (Cat. 57 y 74), apareció por primera vez en fábrica ática, en la obra de Clitias y es muy popular en las Figuras Negras. Se cree que su origen puede hallarse en la cerámica corintia, pues se conserva un *pinax* lacedemonio en estado muy fragmentario, encontrado en la Acrópolis (Shapiro 1990: 129 y n.135).

apoteosis de Heracles⁵⁴, las bodas de Tetis y Peleo o cualquier procesión nupcial no necesariamente divina, en las que Apolo aparece en un segundo plano en relación al carro. Otra variante lo muestra acompañando a una divinidad femenina o masculina cuando se sube a un carro (Cat. 199).

Uno de los esquemas más reiterados, no sólo por su evidente valor religioso sino, a mi parecer, por su buen funcionamiento compositivo, es la tríada délica, Apolo, Ártemis y Leto, que se usará también como modelo para el dios entre tres o más dioses (Sarti 1992: 98 y Castaldo 2000: 17ss.)⁵⁵. El resultado de simetría perfecta que produce la representación de la tríada será explotado por los pintores sustituyendo a Ártemis y Leto por otras figuras como las musas (Cat. 145), o por Dioniso (Cat. 162). Desde el punto de vista compositivo, a la hora de decorar un espacio amplio como el del cuerpo de un ánfora, la organización de dos figuras enfrentadas y centradas de tipo heráldico, como hemos visto en las reiterativas escenas de encuentro de Dioniso y Ariadna, era una solución satisfactoria que se había ido enriqueciendo con la suma de otras figuras secundarias como sátiros y ninfas. Ahora el modelo de la tríada se trasplanta también a escenas del encuentro de la divina pareja, produciendo problemas de identificación, pues Dioniso se verá flanqueado por dos figuras femeninas entre las que será difícil diferenciar a Ariadna.

Un caso ejemplar de la problemática que crea, desde el punto de vista de la comprensión de la imagen, es la visión casi especular en las dos caras de un ánfora de Gotha (Cat. 188; **Lám. 38**). En la cara A está Apolo con la cítara con un cervatillo a sus pies, enfrente una joven, que probablemente sea Ártemis, y detrás otra mujer, también sin identificar⁵⁶. En la cara B se repite el esquema, esta vez centrado por Dioniso que alza el cántaros hacia la mujer que tiene delante, mientras gira su cabeza hacia otra que está detrás. En este caso es claro el uso del mismo modelo compositivo para ambos episodios, sin embargo, mientras que en la cara con Apolo la identificación de las figuras femeninas está clara, en el *pendant* dionisiaco no podemos decir lo mismo, pues

⁵⁴ Cat. 71, 117 y 160.

⁵⁵ Ánforas con la tríada délica: Cat. 81 y 98. Ánforas con el esquema de tríada: Cat. 121 y 145.

⁵⁶ Klinger (2002: 32ss. y 2002b) argumentó convincentemente que el cervatillo en este tipo de escenas, así como en las referidas a los cortejos nupciales, no sólo es un símbolo nupcial sino que es también el atributo de la hermana de Apolo. Es un animal que aparece en los brazos de Ártemis, amamantándolo, en figurillas votivas de terracota dedicadas en sus santuarios. Otra prueba la encontramos en la estatuillas de terracota de Ártemis sobre un carro del santuario de Canoni, el carro lo tiran cervatos y felinos, conectado con los preparativos nupciales del santuario, en los que se ensalza la ascendencia de la diosa sobre las doncellas y los animales salvajes.

no hay argumentos para decir con certeza si una de las dos acompañantes del dios es o no Ariadna.

Un problema similar sucede con piezas como un ánfora conservada en el Museo Británico (Cat. 155; **Lám. 39**): en un lado está Atenea guiando su carro de caballos encabritados, en el otro, Apolo vuelve a aparecer con su cítara flanqueado por dos figuras. A la derecha está Dioniso, acercándose el cántaros a los labios, y acompañado por un carnero, animal preferido para el sacrificio. A la izquierda, una joven sostiene una corona en alto (¿será el premio para el músico o será un atributo?) mientras entre sus piernas se desliza un felino, animal del entorno dionisiaco. No hay datos concluyentes para asegurar que se trata de Ariadna, a pesar de que el felino la connota como seguidora del dios, pues su corona, como hemos visto, no es necesariamente un atributo unívoco. Con todo, creo que si tenemos en cuenta toda la serie de vasos con esquemas similares en los que sí podemos decir que estamos ante Ariadna⁵⁷, por qué habría de cambiar su sentido por el hecho de que Apolo se haya unido a la escena. Si además, a un nivel interpretativo, tenemos presente la natural unión del amor con la música, del que dan testimonio las fuentes literarias, la presencia de Apolo citarista en el contexto de la epifanía o encuentro de Dioniso y Ariadna viene a solemnizar y ratificar su unión.

En otra ánfora encontramos una insólita escena dionisiaca, se trata de una pieza fragmentaria bilingüe conservada en Orvieto (Cat. 69; **Lám. 40**). En la cara A aparece una Amazonomaquia, que contrasta vivamente con la escena casi pueril del otro lado, en el que Dioniso sostiene una cítara al lado de una Ariadna que se dispone a llenar el cántaros, que sostiene en una mano, con una enócoe. A la izquierda, se desarrolla una escena de juegos de dos satirillos, el *ephedrismos*, ante la mirada de los dioses. Aquí se usa el esquema del Apolo citarista que recibe una libación por parte de Ártemis, para representar una escena similar pero en versión dionisiaca, en la que la libación se hace en el cántaros y es Dioniso quien hace sonar la cítara.

⁵⁷ Por ejemplo Cat. 98, en el que la tríada está acompañada de otra, formada por Dioniso, Hermes y Ariadna. Esta pieza ha sido identificada por Moon (1983: 110) como el momento de la boda de Dioniso y Ariadna, basándose en la corona que lleva ella. La guirnalda de hiedra, que aparece también en otras escenas, no tiene nada que ver con la corona nupcial o *stephane* que será claramente identificable en algunos vasos de Figuras Rojas, por lo que la interpretación en clave nupcial me parece poco argumentada, así como su vínculo con las Antesterias, que no tiene ningún fundamento, a la vista de las escenas representadas en ambas caras del vaso. En consecuencia creo más acertada una lectura de la imagen como dos agrupaciones divinas especulares, por un lado la tríada délica y por otro Dioniso, Ariadna y Hermes, en lo que probablemente sea su primer encuentro propiciado por el mensajero alado.

Apolo citarista también aparece en escenas de procesión, en lo que en mi opinión, no es otra cosa que un sacrificio⁵⁸. La música en el mundo heleno acompañaba diversos momentos de la vida cotidiana, desde los ejercicios en la palestra, pasando por la boda, hasta los sacrificios a los dioses. En un ánfora del Museo Británico (Cat. 154; **Lám. 41**) vemos a Apolo, esta vez con una lira, encabezando una procesión seguido de una mujer con una flor, probablemente Ártemis (además está presente el cervatillo), y un pareja sin identificar. En la cara B (Cat. 154; **Lám. 41b**), Dioniso con el cántaros cierra la procesión, delante Ariadna con una flor y Hermes, ambos con la cabeza vuelta hacia el dios⁵⁹. En el medio vemos un ternero, probablemente la víctima del cruento sacrificio. El cuerpo del vaso, por la cara A, está lleno de inscripciones sin sentido que probablemente quieran parecer *tituli* en griego. La explicación de este uso de la caligrafía como un elemento decorativo y no como medio de comunicación puede deberse a que nos encontremos con un artista analfabeto, que sabe que está pintando letras pero que no es capaz de leerlas y, por tanto, representa una procesión y como conoce de la existencia de vasos con inscripciones las hace como buenamente puede, obteniendo un resultado muy satisfactorio que para un no griego podría pasar por bueno⁶⁰. Tanto es así que esta pieza apareció en un contexto funerario etrusco, lo que no implica que su comprador no entendiese el griego pero, en caso de saberlo, no le importó adquirir un ánfora digamos ‘incorrecta’. Por ende, ya ha sido demostrado que la caligrafía tiene un componente decorativo importante en la pintura vascular ática, y ello explica tanto las inscripciones correctas como aquellas sin sentido (Lissarrague 1994).

La última pieza de este grupo, un ánfora de California (Cat. 153) vuelve sobre la idea de la procesión sacrificial usando una composición tripartita. Apolo en el medio toca la cítara, mientras a los lados dos parejas de dioses acompañan al ternero que va al lado del dios. Se trata de Dioniso y Ariadna y de Hermes y Maya. En la cara opuesta está Dioniso acompañado por sus ninfas. Una vez mas volvemos a verificar a través de las imágenes la presencia de Dioniso y su esposa en escenas ajenas al tíaso,

⁵⁸ Vasos de sacrificio: Cat. 41 y 153.

⁵⁹ Siebert (1990: 353) no identifica a Ariadna en esta pieza, cree que se trata de Atenea por la comparación con un ánfora de Hobart (Tasmania 44, *Para* 175) en el que sí aparece Atenea pero con el yelmo y todos sus atributos claros.

⁶⁰ El verbo *graphein* en griego significa dibujar, pintar y escribir, así que esta característica léxica puede trasladarse perfectamente a la práctica artística. Neer demuestra cómo las inscripciones sirven también para subrayar paradojas pictóricas, enfatizando y al mismo tiempo verbalizando efectos que el pintor ha materializado primero en su pintura (Neer 1998: 17, 22ss.). En cuanto al grado de alfabetización de los ceramistas es muy revelador el artículo de Jubier (1998) en el que demuestra cómo en determinados casos el pintor alfabeto escribe mal conscientemente o imitando caracteres del alfabeto. El objetivo de dicho uso de la escritura parece estar relacionado con la creación de una marca de fábrica o como “exlibris”.

demostrando que el dios hace pareja siempre con la cretense, también con motivo del encuentro con otros dioses.

Por último, creo que existe una serie de piezas que merecen ser analizadas conjuntamente por la interesante combinación iconográfica de ambas caras. Se trata de cinco ánforas y un olpe que presentan en un lado el rapto de Tetis y Peleo y en el otro a Dioniso y Ariadna en actitud hierática. Quizá sea ese grupo de vasos el que resalte de una manera más clara las connotaciones nupciales de la imagen de la cretense con el dios, puesto que vincula la unión de ambos con el famoso mito de los padres de Aquiles.

El mito de Tetis y Peleo no es una iconografía nueva, puesto que ya aparece en la cerámica corintia de principios del siglo VI a. C. y alrededor de 100 vasos lo representan en la cerámica ática⁶¹. Además del evidente interés que tienen los progenitores del héroe de Troya, Barringer (1995: 69) ha señalado que una de las razones de su popularidad es la cercanía visual con las escenas dionisiacas, también muy difundidas. Sostiene que esas similitudes se traducen en el tipo de elección compositiva, en la que las nereidas funcionan como el tíaso, llegando, en algunos casos, a producirse contaminaciones iconográficas.

Las piezas de nuestro catálogo pertenecen a una horquilla temporal que va desde el último cuarto del siglo VI a. C. hasta el 500 a. C. aproximadamente, una época en la que el esquema iconográfico de ese mito ya estaba totalmente establecido. Se trata del modelo del rapto como abrazo (*Umklammerungstypus*) que se crea a mediados del siglo VI a. C. y se consolidará definitivamente a finales de la centuria (Barringer 1995: 74). Uno de los ejemplos más claros lo podemos ver en un ánfora de Parma (Cat. 113; **Lám. 42**) que, a pesar de su estado fragmentario, nos permite ver el uso del esquema del abrazo. En el centro Peleo se abalanza sobre Tetis, e impide que se escape agarrándola por el tórax. Ella responde con sus habilidades metamórficas, señaladas por el pintor a través de la inclusión de una pequeña pantera y de una serpiente, que son una alusión clara al mito. Tetis como nereida posee la capacidad de transformarse en lo que desea y para zafarse de Peleo se convirtió en diferentes animales; sin embargo los dioses consintieron que el cazador mortal pudiese alcanzar a su presa⁶². A los lados, dos nereidas huyendo completan la escena. Se perciben los restos de una inscripción sin sentido que dice “horais naixi”. El uso de pseudo-inscripciones sin sentido es una

⁶¹ Los trabajos fundamentales sobre esta temática son Schneider (1941) y Kriger (1973).

⁶² Varias fuentes tratan el mito de Tetis y Peleo; las que recogen la versión más completa son Ovidio (*Met.* 11.238-265) y Apolodoro (*Bibl.* 3.13, 4-6) que nos permiten una confrontación de texto e imagen bastante correcta.

constante que se intensifica a finales del siglo VI a.C. hasta el punto de que hay quien lo ha interpretado como una costumbre (Hurwit 1990: 191).

En la cara B, debido al estado tan fragmentario, sólo se puede intuir la presencia de una pareja, uno al lado del otro, enmarcados por vides, así que probablemente se trate de Dioniso y Ariadna. También se ve a dos sátiros que se dirigen hacia el centro, uno de ellos con una enócoe.

Otra ánfora de Munich (Cat. 101; **Lám. 43**), esta vez en un estado de conservación óptimo, nos muestra la confusión de elementos dionisiacos en la escena del rapto. En la cara A vemos, de nuevo, el esquema del abrazo, mientras dos nereidas huyen hacia los lados y Nereo observa la escena desde el extremo izquierdo. El fondo de la pieza está lleno de ramas de hiedra, las mismas que porta Dioniso en la cara B (Cat. 101; **Lám. 43b**). La filiación iconográfica es evidente a primera vista, puesto que las nereidas más que huir parecen estar bailando, igual que lo hacen las ninfas del tíaso. Esta escena, casi teatral, en la que no parece haber una expresión clara de temor, se combina con una imagen que ya conocemos, Dioniso ofrece el cántaros a una mujer, Ariadna, que agarra el borde de su *pharos*, flanqueados a su vez por dos sátiros, uno de ellos con un odre a la espalda.

Son muchos los elementos que contribuyen a una afinidad iconográfica entre la temática dionisiaca y la de Tetis y Peleo, baste señalar el uso del esquema del abrazo para la versión más salvaje de los sátiros raptando a las ninfas, así como la literatura que vincula a Dioniso con Tetis. Por ejemplo cuando Licurgo ataca al dios y éste se refugia en el mar con la nereida (Hom., *Il.* 6.134-6 y Apollod. 3.5). Estesícoro (*PMGF* F 234) menciona la protección de Tetis sobre Dioniso, así como el ánfora de oro que éste le regala con motivo de sus bodas y que podemos ver en el Vaso François (Florencia 4209: *ABV* 76.1; **Lám. 44**). Sin embargo, todo esto no nos aclara el significado de la combinación de estas imágenes que, desde mi punto de vista, resulta lo más interesante para un iconógrafo. La clave creo que hay que buscarla en el significado de la unión de Tetis y Peleo en relación a Dioniso y Ariadna. Los primeros son los padres de Aquiles, el héroe por antonomasia de Troya, y durante sus nupcias se produce el episodio de la manzana de Eris, la Discordia, que conducirá al famoso juicio de Paris y por ende a la guerra de Troya. Tetis y Peleo son el matrimonio más popular de la épica, a cuyas bodas asisten todas las divinidades y cuya expresión plástica más conocida se haya en dos famosas piezas de cerámica ática, el Vaso François y el Dino de Sófilo (Londres, BM, 1971.11-1.1; *Para* 19.16bis). Dioniso y Ariadna son, tal y como pretendo demostrar en

esta tesis, el prototipo del matrimonio divino. La unión de ambas iconografías en una misma pieza no puede más que ser una visión conjunta de las dos parejas más conocidas de la mitología, recalcando el valor del matrimonio.

En esta línea interpretativa una píxide del Museo Nacional de Atenas (Cat. 352; **Lám. 45**) puede servirnos para aclarar y confirmar esta lectura. Se trata de una pieza de factura media cuya banda decorativa se extiende entre un borde superior de granadas entrelazadas y lengüetas en la parte inferior. Por el tipo de pieza y por la carencia de elementos que separen las escenas del cuerpo del vaso el pintor nos obliga a leer las imágenes como una continuidad. Empezamos por la imagen de Tetis y Peleo, que repite el esquema del abrazo, aunque esta vez sin ninguna alusión a las capacidades metamórficas de la futura novia. A los lados dos nereidas, iguales en vestimenta y con el pelo recogido en un *krobylos* como Tetis, huyen con grandes gestos. Siguiendo la banda (Cat. 352; **Lám. 45b**) nos encontramos con un sátiro que sigue a una cuadriga, guiada por una mujer con un aspecto similar a las nereidas. Al lado de los caballos van Apolo con la cítara, Dioniso, y como palafrenero Hermes con un pequeño cervatillo, detrás de otro sátiro. Ambas escenas están unificadas por la presencia, casi en un *horror vacui*, de frondosas vides con racimos colgantes.

La primera publicación de la píxide es de Graef y Langlotz (1925: 207) y en ella se identifica a la mujer auriga con la propia Tetis o con un miembro del tíaso báquico. Sin embargo, en un interesantísimo artículo, Sonia Klinger (2002) propone que debemos identificarla como Ariadna por el significado nupcial del cervatillo, probado a través de su verificación en escenas de la procesión del día de la boda⁶³. Como veremos más adelante la presencia de Ariadna en escenas de carros será una constante, sobre todo en la misma época en la que se produce esta píxide, datada en torno a los primeros años del siglo V a. C. Así las cosas, si partimos de la probable identificación de Ariadna en la figura de la auriga, del uso del esquema de la procesión en carro, con reminiscencias nupciales, y de la combinación con la imagen del rapto de Tetis y Peleo, paradigma iconográfico de la unión de los esposos, no sería extraño leer la pieza como una muestra de la unión matrimonial. Por otro lado, cabe señalar que la banda decorativa de granadas entrelazadas puede entenderse como una alusión simbólica: la granada, además de estar asociada al mito de Perséfone, es un fruto vinculado a la idea de fecundidad, concepto fundamental en la fundación de un nuevo *oikos*.

⁶³ Sobre el valor del cervatillo y de las procesiones nupciales véase más adelante el capítulo V.3 “El carro: tras una iconografía nupcial”.

Existe constancia de una tradición dentro de la celebración de las bodas en la que antes de entrar en el dormitorio nupcial, la esposa debía de tomar un *mallon* o fruta que le proporcionase un buen sabor de boca (Solón F 20). Este acto revestía mucha importancia puesto que era el primer alimento que la mujer toma de casa de su marido y esto la unía indisolublemente a él. El caso de Perséfone es paradigmático porque corrobora la unión que se establece a través de este acto, aparentemente sin importancia. Perséfone, hija de Deméter, raptada por Hades en un prado mientras recogía flores con sus compañeras, es conducida al mundo subterráneo. Hades la quería hacer su esposa pero ante la insistencia de Deméter, que quiere recuperar a su hija, se presta a devolverla siempre y cuando no haya comido nada en el inframundo. Perséfone no pudo recuperar su libertad totalmente al haber aceptado tres granos de granada que Hades le había ofrecido, por lo que no pudo romper el vínculo que se había establecido entre ambos.

De una forma u otra, la fruta tenía un papel importante en el cortejo amoroso. Sabemos que en la literatura griega era símbolo de amor y cuando una muchacha aceptaba ese obsequio, aceptaba a su vez el amor del joven que se lo ofrecía. Por añadidura, y, dentro del contexto nupcial, los frutos pródigos en semillas se consideraban apropiados para favorecer la fertilidad del matrimonio (Oakley y Sinos 1993: 35). De entre todas esas frutas, la manzana, el membrillo y la granada están asociados con la unión sexual, especialmente dentro del matrimonio⁶⁴. En consecuencia, y a la vista de las implicaciones de la granada como fruto relacionado con la fecundidad en la pareja, podemos entender que sea el motivo decorativo propicio de una pieza como la píxide de eminente uso femenino. Es interesante subrayar el hecho de que esta iconografía hilada con connotaciones al matrimonio, la unión sexual y la fertilidad aparezcan bajo la omnipresencia de Dioniso, no sólo evidente en su figura sino también implícitamente en la insistente representación de las vides en todo el cuerpo del vaso, toda vez que decora un vaso de tocador cuyas destinatarias debían de captar las sutilezas de dicho mensaje.

Quizá esta píxide sea el ejemplo más perfecto de la connivencia de dos imágenes que servían para evocar el amor reglado a través del matrimonio pero puede parecernos demasiado intrincado el ingenioso sistema alusivo creado por un pintor de segunda categoría. Por ello, debemos recordar que esta pieza corresponde con una producción

⁶⁴ Calame (2002: 166). Solón (F 127), en una ley que se le atribuye, decía que la recién casada debía entrar en el tálamo comiendo membrillo.

cerámica económica de principios de siglo V a. C. cuando el rapto de Tetis y Peleo ya estaba estandarizado desde el punto de vista iconográfico y su vínculo con la temática dionisiaca era algo asumido visualmente por todos. Si Tetis y Peleo eran una temática con probado éxito en el mercado, como modelo de la unión de hombre y mujer, no olvidemos que son padres de un héroe y no existe mayor orgullo para una familia, de ahí sólo hay un paso para unirlos al prototipo de la pareja feliz, encarnado por Dioniso y Ariadna. En esta píxide, más que en cualquier otra forma, hay un acuerdo perfecto entre la decoración, la forma y su función, pues qué podría ser mejor regalo para una joven esposa que una muestra de la felicidad conyugal encarnada en los dioses.

3. Crateras e Hidrias.

En este apartado hemos unido crateras (12) e hidrias (10) con un sentido claramente práctico. La cratera es el vaso del banquete en el que se mezcla el vino con las tres partes de agua, medida recomendada para no caer bajo sus efectos con mucha rapidez. La hidria es el vaso que transporta el agua para esa mezcla, tiene la peculiaridad de poseer tres asas, dos para levantarla y una tercera perpendicular a las anteriores para verter su contenido.

Desde el punto de vista iconográfico no hay novedades en cuanto a los esquemas ya analizados para las ánforas. Cabe destacar una incidencia menor de la asociación de la epifanía de Dioniso y Ariadna con temáticas guerreras o de la épica (Cat. 196, 201, 204 y 210), que veíamos en numerosas ocasiones en el apartado anterior, así como la desaparición de Heracles, que no encontramos ni una sola vez en esta serie.

Existe una clara continuidad en la elección de las temáticas de carros tanto en las crateras como en las hidrias, lo que demuestra el interés que tenían estas representaciones y la gran difusión que se percibe en las diferentes formas que decora⁶⁵. En algunos casos se trata del carro de un guerrero bajo la protección de Atenea, que suele estar presente a su lado, como lo hizo en la apoteosis de Heracles, acompañados por Dioniso y Ariadna (Cat. 207) o bien presentes en un espacio subsidiario como en el cuello de una hidria (Cat. 208). El vínculo con Apolo se vuelve a manifestar en dos ejemplos en los que el dios acompaña a su gemela Ártemis, mientras ella guía una biga (Cat. 199 y 200) y Dioniso y Ariadna están al otro lado del vaso.

⁶⁵ Vasos con escenas con carros: Cat. 199 y 200-237.

La única pieza de este grupo que merece una atención más detenida es una hidria en paradero desconocido de la que conservamos un dibujo (Cat. 213; **Lám. 46**). La imagen que decora el cuerpo está centrada por una Atenea, con la égida y el yelmo, que se gira hacia atrás levantando la mano en un gesto de saludo o despedida. La sigue una Ariadna, ricamente ataviada, que con una mano devuelve el saludo a la diosa y con la otra sostiene el borde de su *pharos* que se desliza por su cabeza, dejándola al descubierto. Detrás va su esposo, sosteniendo en lo alto su cántaros y coronado de hiedra. Encabeza la procesión un Hermes que se gira hacia una mujer sin identificar que probablemente sea Maya. Se trata de una escena en la que hay una clara influencia del esquema del Juicio de Paris. En el hombro de la hidria, se desarrolla una escena dionisiaca flanqueada por dos ojos que recuerdan las famosas copas de ojos que tuvimos ocasión de estudiar al iniciar este capítulo pero de cuyo poder hipnótico queda ya muy poco.

4. Otras formas.

Bajo este epígrafe están agrupados otro tipo de vasos como las enócoes, olpes y pélices, que son piezas cuya función básicamente es la de ser pequeñas jarras o las léцитos, piezas que servían para contener ungüentos y aceites normalmente destinados a una función funeraria.

Al tratarse de vasos pequeños y, en términos generales, de fecha tardía dejan entrever una caída de la calidad técnica claramente perceptible en series como algunas léцитos del Grupo de Leagro⁶⁶. Esto conlleva una inherente falta de imaginación en la decoración de los mismos, lo que favorece la repetición de esquemas, muchas veces vaciados de contenido o mal comprendidos. Menos algunas excepciones, esta serie está compuesta por vasos de mala calidad e iconográficamente monótonos, sin embargo eso no es óbice para sacar algunas conclusiones. Es evidente que en este mercado de peor calidad se trata de ofrecer piezas a bajo coste pero que imiten las iconografías más populares, en ese sentido hemos de destacar una simplificación a la mínima expresión

⁶⁶ Con la aparición de las Figuras Rojas, las piezas más importantes de la vajilla, es decir, ánforas, crateras o hidrias, se hacían en la nueva técnica, mientras que las Figuras Negras mantenían su producción centradas en los vasos de pequeño tamaño.

del tema de la epifanía de Dioniso y Ariadna, mostrándolos uno frente al otro acompañados, a veces, por Hermes o Apolo⁶⁷.

Contamos con un ejemplo muy interesante en el que el pintor saca el máximo partido iconográfico con la menor cantidad de elementos posibles. Se trata de una enócoe (Cat. 237; **Lám. 47**) en la que una mujer envuelta en su *pharos* y coronada de hiedra está sentada sobre un *diphros*. En su mano sostiene un enorme ritón que alza hacia un sátiro que se aleja por la derecha; la escena está decorada con una serie de ramas de hiedra. El resultado es un vaso con un ‘Dioniso implícito’, no sabemos si por falta de entendimiento del pintor que confundió una escena de Dioniso sedente con un miembro de su tíaso, o si fue una elección voluntaria pero la realidad es que conservamos un ánfora (Cat. 176; **Lám. 48**) en la que Ariadna alza un ritón ante la llegada de Dioniso con su cántaros, que nos puede servir de paralelo.

En una lécito conservada en Toulouse (Cat. 246; **Lám. 49**) observamos una composición simétrica de tres figuras sentadas sobre *diphros*. En el centro está Dioniso sosteniendo el ritón, entre dos mujeres: la de la izquierda, como vimos en los dos ejemplos anteriores, sostiene un ritón, mientras la otra levanta una flor. En el lateral izquierdo un sátiro se acerca. El fondo está decorado con un arabesco de vides que recuerda las decoraciones del Grupo de Crocotos. La realidad es que cualquiera de las dos podría ser Ariadna, quizá el contacto visual con el dios sea lo que la identifique pero no hay ninguna seguridad. En esta pieza se resume una constante en las Figuras Negras tardías, en las que encontramos estas imágenes dionisiacas altamente estandarizadas, con una especial inclinación por estas escenas de las divinidades sedentes⁶⁸.

En último lugar conviene recordar la existencia de piezas que desarrollan la llamada asamblea divina, que nos sirven para corroborar la posición de Ariadna como compañera de Dioniso en las ocasiones en las que el pintor hace un elenco de las divinidades olímpicas. El tema de las asambleas divinas ha recibido mucha atención debido principalmente al friso del Partenón, en donde se representa la reunión de dioses más conocida del imaginario griego. En la cerámica esa temática también aparece pero con una incidencia menor de lo que comúnmente se cree, y sobre todo con una variación notable de los participantes de esa asamblea, pues la idea de los doce olímpicos es más una creación *ad hoc* que una realidad verificable, puesto que el número de dioses así como su identidad oscila a lo largo del tiempo. En nuestro catálogo contamos con

⁶⁷ Olpes: Cat. 221 y 226. Enócoes : Cat. 231 y 236. Lébitos : Cat. 248, 251, 252, 254, 259 y 263.

⁶⁸ Cat. 217, 225, 228, 229, 230, 232, 233, 236, 237, 240, 241, 242, 244-247, 249, 250, 257, 262 y 263.

alguna escena en la que Dioniso forma parte de esa reunión de dioses y aparece asociado a una mujer que, por comparación con las demás parejas divinas, se infiere que debe de ser su esposa.

Como ejemplo paradigmático hemos seleccionado una píxide en estado fragmentario en la que el esquema de las dos figuras sedentes se multiplica creando el efecto de una congregación de dioses. Esta pieza (Cat. 266; **Lám. 50**), conservada en Florencia, presenta una banda continuada de divinidades sentadas que celebran la entrada de Heracles en el Olimpo. Están agrupados en parejas de hombre y mujer y gracias a sus atributos se pueden identificar con bastante precisión a los participantes. Heracles aparece con su maza delante de Atenea, totalmente armada, delante está Zeus con su cetro frente a su esposa, Hera que sostiene una flor y un vara. Les siguen Hermes con el caduceo y una mujer con una flor y unas ramas, que podría ser Afrodita o Maya. De nuevo uno frente al otro vemos a Apolo y Ártemis, él con el arco y ella con las flechas y su característico *polos*. Separados por una figura femenina alada, están en fila y también sentados, Ariadna, parcialmente perdida, y Dioniso. El dios sostiene un sarmiento lleno de ramas y racimos que lo rodea totalmente y se gira apelando a su esposa. Ella está con el *pharos* cubriéndole la cabeza e intuimos que con una mano sostiene una esquina de éste. Este esquema de la pareja sentada entre una frondosa vid lo hallaremos de nuevo en otra píxide conservada en Bochum (Cat. 264; **Lám. 74**).

5. Conclusiones.

Ariadna aparece como acompañante de Dioniso desde las primeras obras del Pintor de Heidelberg, hacia el 560 a. C., y podemos atribuir a él la creación de un esquema iconográfico que se estandariza como la imagen del encuentro/epifanía de la pareja. Este esquema, basado en una composición de tipo heráldico de una figura enfrentada a otra, será enriqueciendo con el añadido de otros personajes, sean de su tíaso, sean Hermes u otras divinidades, pasando de una imagen puramente representativa a una narrativa. La solución iconográfica se multiplica durante todo el siglo VI a. C. y sobrevive al cambio de siglo e incluso, aunque en escaso número, al cambio de técnica artística.

La cretense mantiene la corona como atributo característico, especialmente entre los años 560-530 a. C.; posteriormente irá desapareciendo poco a poco. El origen de este atributo ya lo vimos en las piezas de metales preciosos del siglo VII a. C. y sus

significado no es unívoco, por lo que no lo podemos considerar un atributo exclusivo de la princesa sino más bien como un elemento típico de la iconografía femenina que sirve como señal de que nos encontramos ante una muchacha. En manos de Ariadna la individualiza entre las ninfas del cortejo de Dioniso y alude, con mucha probabilidad, a un regalo de amor. Además de la corona, hemos podido ver que el atuendo de la princesa puede ser un medio idóneo para identificarla, especialmente cuando lleva un *pharos* y trata de cubrirse, muestra clara del *aidós* femenino. En otros casos Ariadna lleva una flor, símbolo de su *charis*, que vendría a funcionar igual que la corona, mostrándola como una joven mujer deseable y en edad casadera.

La figura de Hermes como personaje introductor de Ariadna ante el que será su nuevo esposo empieza a tomar relieve desde mediados del siglo VI a. C. y se desarrollará especialmente en el taller del Pintor de Antímenes. Aquí el papel de Ariadna como futura esposa está subrayado por el hecho de que Hermes ejerza de intermediario, mientras ella aparece en un conveniente segundo plano; la evolución de este modelo iconográfico resaltarán el hecho de que se trata del primer encuentro de la pareja.

Los artistas presentarán el encuentro de Dioniso y Ariadna combinado con temáticas pertenecientes al ámbito de la guerra o de la palestra. Esta asociación de iconografías masculinas con la pareja vienen a demostrar la tesis de Isler-Kerényi (2001) que sostiene que Dioniso funciona como el garante del las “metamorfosis biográficas” del hombre ateniense. La presencia de Ariadna conlleva un elemento nuevo, el componente amoroso-matrimonial. Ariadna se une en la tutela de los momentos fundamentales del paso a la vida adulta del efebo y al mismo tiempo, el hecho de que Dioniso aparezca con su esposa puede funcionar como referente mítico del matrimonio, proponiendo los deberes fundamentales para el ciudadano: la guerra, la palestra y el matrimonio. En este sentido se puede entender también la constante presencia de las hazañas de Heracles en combinación con escenas de epifanía, proponiendo dos ejemplos míticos al alcance del ateniense de a pie.

Otro aspecto importante es el vínculo de Dioniso y Ariadna con la música, que se presenta en este caso en los estadios más antiguos de lo que será un fructífera ‘unión’. En un principio se les puede ver junto a Apolo citarista, en imágenes en las que la figura fundamental es este dios, sin embargo, en breve la cítara pasará a manos de los sátiros que amenizarán el encuentro de la pareja. Por otro lado, cabe destacar un par de piezas en las que Dioniso y Ariadna forman parte del auditorio de Heracles citarista, una

iconografía poco difundida y acotada cronológicamente a las últimas décadas del siglo VI a. C.

En contra de lo que se podría esperar de una divinidad del vino son escasísimos los ejemplos en los que podemos encontrar a Dioniso y Ariadna asociados a escenas explícitamente eróticas. Dentro del ámbito de las “metamorfosis biográficas” quizá podamos permitirnó la licencia de incluir las escenas de pederastia, dado que formaban parte de la *paideia* y que sin duda implicaban un cambio importante en el efebo. En este sentido hemos analizado dos escenas en las que podemos reconocer una imagen de cortejo de un *erastés* (Cat. 63; **Lám. 33b**) y una imagen de tipo sexual, en contexto cinegético (Cat. 31; **Lám. 27b**).

En cuanto al ámbito heterosexual, solamente me consta la presencia de una escena abiertamente explícita con la representación de una orgía (Cat. 35; **Lám. 28**), que contrasta vivamente con la calma y solemnidad del encuentro de Dioniso y Ariadna que se desarrolla al exterior de la copa. Así mismo, encontramos una escena de *symplegma* entre un sátiro y una ninfa, ante la mirada de la divina pareja (Cat. 177; **Lám. 34**). Esta pieza es muy interesante porque combina la imagen de un guerrero en su carro, de clara ascendencia épica, con la imagen de la unión física de ninfas y sátiros y la unión de Dioniso y Ariadna. Él lleva un ritón y camina, pegado a su esposa, hacia la derecha, en donde se ve la pata de una *kliné*, clara alusión al lecho conyugal que pronto compartirán. De nuevo, los dioses aparecen como paradigma del matrimonio al lado de una imagen del ‘oficio de la guerra’, los dos deberes cívicos por antonomasia.

La hipótesis de que Dioniso y Ariadna sean un modelo divino de matrimonio y felicidad conyugal se refrenda con la presencia de ambos en un ánfora con una procesión nupcial (Cat. 117; **Lám. 35**). Son los garantes de que la unión mortal traerá felicidad y prosperidad a la pareja, pues no es extraño encontrar a Dioniso como un participante de las procesiones nupciales humanas y divinas. Por otro lado la temprana asociación del mito de Tetis y Peleo con el de Dioniso y Ariadna no puede ser sólo fruto de afinidades iconográficas, sino verosímilmente también de afinidades en cuanto a su significado profundo. El ejemplo más antiguo (Cat. 113; **Lám. 42**), un poco posterior al 550 a.C., ya nos muestra el esquema canónico del *Umklammerungstypus* y en el reverso la epifanía de Dioniso y Ariadna; la combinación tiene demostrada fortuna en el número de vasos que lo representan, pero habremos de esperar hasta los primeros años del siglo V a. C. para encontrar en una píxide (Cat. 352; **Lám. 45**) de factura media el rapto de Tetis y una escena de carro nupcial con Ariadna como auriga, que es la muestra de una

mutación iconográfica que combina las escenas procesiones nupciales con la unión de la nereida y el cazador. La cuestión es que de una manera u otra, Dioniso y Ariadna están ligados a la idea de nupcialidad sea como ‘auspiciadores’ de las uniones ajenas, sea como paradigma de la felicidad marital. De ahí que juntarlos con Tetis y Peleo, modelo mítico de unión a través de la persecución erótica, no sea consecuencia del azar. Sourvinou-Inwood (1973: 17ss.) sostiene que la difusión de este mito se debe a que servía como espejo mítico para determinadas costumbres nupciales en Lócride, Esparta e incluso en Atenas. Sin embargo, quizá no haya que ir tan lejos buscando relaciones sino observar lo que es obvio, Tetis y Peleo son también un modelo de buen matrimonio porque son padres de un héroe como Aquiles. En este caso, frente a la imagen de la felicidad del matrimonio de Dioniso y Ariadna, en esta pareja se enfatiza el fruto de la misma, la fertilidad de ambos. Así las cosas, si Dioniso y Ariadna aseguran la feliz unión de los cónyuges, Tetis y Peleo les auguran una descendencia tan extraordinaria como la suya.

V.2 El carro, tras una iconografía nupcial.

Las procesiones, y sobre todo aquellas en las que participaban carros, eran momentos muy importantes de la vida social helena, vinculados a ritos y festivales. El carro, como vimos, tenía un componente aristocrático muy acentuado y su presencia señalaba la importancia real de la ocasión.

A lo largo del capítulo anterior hemos podido ver cómo los carros forman parte de contextos guerreros, míticos y nupciales. La pintura vascular, en especial la de Figuras Negras, siente una especial debilidad por la representación de solemnes escenas en las que el carro tiene un papel fundamental, como la partida del guerrero o la Apoteosis de Heracles. En cuanto a las procesiones nupciales las fuentes nos hablan de carretas y no de carros, que tratarían de emular la procesión de la boda divina más popular, la de Tetis y Peleo. La función de dignificación de la ceremonia mortal sancionándola con un modelo divino es obvia.

En este capítulo estudiaremos la presencia de una iconografía muy difundida y de difícil interpretación en alguna de sus variantes, que parece ponerse de moda en el último cuarto del siglo VI a. C. perpetuándose en las Figuras Negras tardías durante la primera mitad del siglo V a. C. y durante un breve período en las Figuras Rojas. Se trata de escenas en las que Dioniso y Ariadna aparecen subidos a un carro acompañados por

algún miembro de su tíaso o divinidades como Apolo y Hermes. Existen variantes de la escena, como la de Dioniso conduciendo él solo a los caballos⁶⁹, o la muy popular que muestra a una mujer subiéndose al carro ante Dioniso y una ninfa o un sátiro. Asimismo hallamos parejas anónimas en carros, acompañados por el dios y su séquito. Esta iconografía se puede verificar en muchas formas cerámicas y destacan su presencia en las léцитos (39 piezas) y en las ánforas (15 piezas). Estas últimas ya vimos que proponían una manera de organización de la escena de tipo metopa, mientras que en las léцитos vemos un desarrollo en friso para el que el carro era una solución muy aceptable sobre todo en piezas de muy baja calidad como las producidas por el Pintor de Hemón y su entorno en Figuras Negras de época clásica, dirigidas a un mercado muy pobre.

Conviene aclarar que dentro del esquema del carro se pueden establecer al menos dos grupos, el primero sería el formado por escenas de la pareja subida al carro y el segundo, aquellas que presentan a una mujer auriga en presencia de Dioniso y parte del tíaso⁷⁰. En ambos grupos hay que subrayar el importante papel de la música como acompañamiento de la escena, sea gracias a Apolo con su cítara, añadiendo solemnidad a la escena, sea con una ninfa o un sátiro, que acentúan el carácter festivo y alegre del acto⁷¹.

Dentro del primer grupo de piezas se encuentran los ejemplos más antiguos de la iconografía. Destaca un ánfora de gran calidad técnica atribuida al ceramista Exequias (Cat. 287; **Lám. 51**), en la que se enfrentan dos escenas de cuadrigas, cada una con un caballo blanco estratégicamente colocado para resolver de manera ingeniosa la complicada lectura de los cuatro cuadrúpedos vistos de perfil. En la cara A vemos a una pareja sobre el carro nupcial, acompañada por tres mujeres sin identificar y por Apolo que toca la lira, en el reverso (**Lám. 51b**) la escena se repite con sutiles pero sustanciales cambios. A primera vista puede parecer una repetición del esquema del anverso, sin embargo aquí es la mujer la que sostiene las riendas, mientras que el

⁶⁹ El ejemplo más antiguo es un ánfora fragmentaria de Palermo (ABV 151,19) atribuida al Pintor de Amasis. Las escenas de Dioniso montando en su carro entran dentro de una serie muy en boga desde el 540 a.C. que representa a dioses o héroes como aurigas.

⁷⁰ Vasos de la pareja en un carro: Cat. 287-89, 293, 294, 297-300 (cada uno en un carro), 302, 303 (cada uno en un carro), 304, 307, 309, 310, 336. Vasos de una mujer en un carro: Cat. 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 290, 291, 292, 295, 296, 301, 304, 308, 311, 333, 334, 335, 337, 338, 339-349, 351, 353-59.

⁷¹ Vasos con Apolo citarista: Cat. 287, 298, 306, 310, 353-355 y 358. Vasos con ninfas o sátiros músicos: Cat. 280, 283, 289, 293, 297, 299, 300, 305, 318, 319, 324. El hecho de que aparezca de una manera reiterativa la alusión a la música entra dentro del marco de una interpretación de las escenas en clave nupcial, que desarrollaremos inmediatamente, pues tenía un valor apotropaico en toda la celebración matrimonial, sea durante la procesión sea a través de los cánticos ante la puerta del tálamo, los himeneos (Calame 1997: 83-85 y Seaford 1987: 109-110)

hombre está a su lado con un ritón y ramas de vid, por tanto ante el papel que desempeña la mujer no creo que sea una procesión nupcial propiamente dicha. El hecho, además, es que probablemente se trate de Dioniso y Ariadna, lo que puede explicar la inversión de la norma pues en las procesiones nupciales siempre es el novio el que lleva el carro⁷². Una segunda figura masculina, barbada y con cabellos largos, nos hace dudar de la identificación del esposo con Dioniso, puesto que aquella comparte características con el dios y ocupa el lugar que suele reservarse al dios en este tipo de escenas. Este hombre, coronado de hiedra y sin atributos, está flanqueado por dos jóvenes: una de ellas parece ayudar a los aurigas. Delante del carro y como palafrenero va Hermes, seguido de otra mujer sin identificar.

La interpretación de las dos escenas nos lleva a un mundo nupcial, al menos en la cara A, en la que la esposa hace el gesto del *aidós* mientras que su esposo guía el carro. Es evidente que el pintor trató de hacer una comparación entre los dos lados del ánfora, colocando por una cara el ámbito mortal y por otro el divino, posiblemente con una idea de glorificación de la pareja humana elevándola al nivel de los inmortales. Algo similar ya encontramos y estudiamos en otra ánfora del Museo Británico (Cat. 117; **Lám. 35**) en la que la epifanía de Dioniso y Ariadna se combinaba con una procesión nupcial. Aquí Ariadna es claramente reconocible por el mero hecho de sostener las riendas del carro.

A pesar de que según el *Himno Homérico a Afrodita* (12ss.) fue una diosa, Atenea, la inventora de los carros, y así la encontramos en la cerámica (Orvieto, Col. Faina 187; *ABV* 145,11), no es lo habitual toparnos con mujeres aurigas. Los ejemplos más antiguos aparecen en el dino de Sófilo (Londres, BM, 1971.11-1.1; *Para* 19.16bis) en las bodas de Tetis y Peleo, de nuevo en contexto matrimonial, o también Démeter o Ártemis guiando sus caballos (Reggio Calabria, 4001; *ABV* 147,6). Sin embargo, Ariadna, como veremos, es la diosa que más a menudo aparece llevando las riendas de cuadrigas o de bigas en la cerámica griega. Se trata de un episodio que no podemos confrontar con ninguna fuente escrita pero que por su proliferación en la pintura vascular demuestra que debió de ser de importancia.

Otra ánfora de interesante iconografía es la que se conserva en Davenport (Cat. 289) en la que asistimos a un uso del esquema del carro emparejado con una escena guerrera en la que participa un escita. No es extraño encontrar, como comprobamos en

⁷² Ánfora Boston, MFA 68.46; Hidria Florencia, Mus. Arch. 94315, *ABV* 289, 29; Lebes Londres, BM, B298; Ánfora Nápoles, Mus. Naz. Arch. H2535.

las escenas de epifanía, la combinación de una imagen de la vida masculina al lado de una visión de tipo nupcial, complementando dos facetas de la vida del ciudadano, la esfera pública y la privada. En este caso, recogido en la base de datos del Archivo Beazley como una posible representación de Dioniso y Ariadna, creo que se produce una contaminación iconográfica puesto que la pareja que sube al carro, a pesar de estar acompañada por un sátiro citarista y dos ninfas, no coincide iconográficamente. Esto es especialmente evidente en el caso del hombre, que tan solo porta una clámide como toda vestimenta, mientras que en la mujer está completamente velada por un pesado *pharos*.

Estas escenas de connotaciones nupciales con Dioniso y Ariadna sobre un carro también aparecen representadas desde un punto de vista frontal, primando una visión simétrica de los dos caballos, cabeza con cabeza, y normalmente con dos figuras a sendos lados⁷³. El origen de este esquema compositivo es desconocido, aunque Beazley señala un posible modelo corintio (1986: 43). Los primeros ejemplos áticos son del 600 a. C. del Pintor de la Gorgona (Atenas, Acrópolis 474; ARV 8, 679) y también aparece en la cerámica beocia, calcídica y eubea, normalmente sobre vasos de gran tamaño como ánforas de panel y de cuello (Moore 1972: 411-412). Suponen una reducción iconográfica de la escena, que ahora pasa a ser leída con mayor dificultad, primándose la representación de los animales sobre cualquier interpretación nupcial. Curiosamente los ejemplos más antiguos de Dioniso sobre un carro aparecen en este tipo de composiciones (Cat. 291 y 294). Al igual que en las visiones de perfil Dioniso es claramente reconocible mientras que en los casos en los que está acompañado por una mujer no hay acuerdo sobre su identidad. Carpenter (1986: 111 n.54) duda entre Sémele y Ariadna, aunque sostiene que esta última podría ser la candidata más apropiada para las escenas con connotaciones nupciales.

En cuanto al significado de las escenas con caballos hay que señalar que no está muy claro si se refieren a un momento concreto del mito que sólo conocemos por medio del arte o si bien es una imagen representativa de la divinidad, dada la consideración social de ese vehículo. La asociación de los dioses con los carros se puede estudiar observando las procesiones religiosas, en las que en muchos casos hay una clara intención de imitar a los inmortales. Pausanias (7.18.7) recoge que en Patras en el festival de Lafria dedicado a Ártemis, sus sacerdotisas aparecían en un carro tirado por

⁷³ Vasos con el carro frontal: Cat. 293, 294 y 309.

un cervato; mientras que Herodoto (4.180) habla de un festival dedicado a Atenea, en la costa libia, que comenzaba con una joven disfrazada con el yelmo y la armadura que conducía un carro (Sinos 1994: 109).

Una manifestación artística como la cerámica, muy cercana al pueblo por el bajo coste de la misma, debe portar una iconografía fácilmente comprensible para todos y es evidente que las prácticas culturales y rituales formaban parte de la vida cotidiana helena. Esto puede explicar la reiteración de los carros en la pintura, que se podría entender como una consecuencia de ese modelo religioso tan extendido y de tan gran valor representativo. Asimismo, Dioniso era una divinidad cuya importancia había crecido sustancialmente durante la época de los tiranos: no podemos olvidar que las Grandes Dionisias eran una de las festividades más esperadas del calendario ático y que su imagen aparece repetida en multitud de vasos en los más diversos contextos. Así que si unimos el poder evocador del carro, omnipresente en el imaginario y en el culto, a la importante difusión de la imagen de Dioniso, se puede entender esta combinación de elementos.

Por otro lado, hay autores como Sinos (1993) que han querido vincular la moda de los carros en la cerámica a una lectura política, recordando el famoso episodio del regreso de Pisístrato del primer exilio, guiando un carro al lado de una falsa ‘Atenea’. Es posible que en el imaginario ático del momento hubiese una especial predisposición a valorar muy positivamente las puestas en escena en las que participasen carros, pues rompen las barreras habituales entre los ámbitos humano y divino y Pisístrato debía de tener eso en mente cuando diseñó su entrada triunfal en Atenas (Sinos 1993: 78). Este referente de la historia contemporánea podía haber influido de una manera más o menos patente en la producción artística, al menos revalorizando o dotando de un nuevo significado la imagen de la apoteosis, pero por sí solo no basta para entender su éxito iconográfico⁷⁴.

Así las cosas, encontrar toda una serie de vasos en los que Dioniso se presenta junto a su joven esposa como una pareja en su procesión nupcial es una solución iconográfica de fuerte impacto. Si a ello añadimos que en muchos casos acompaña a procesiones nupciales humanas, casi auspiaciéndolas o propiciándolas, su trascendencia es otra, puesto que la combinación de los dos ámbitos, mortal y divino, incidiría, desde

⁷⁴ No hay acuerdo entre los estudiosos sobre el impacto de la historia contemporánea en la iconografía vascular. Son muchos los escritos a propósito del vínculo de determinadas escenas, como las de carros o de Heracles, con la tiranía ática: Boardman (1972 y 1975b), Shapiro (1983, 1989 y 1993), Glynn (1981) y Sinos (1993). En contra de este simbolismo político: Williams (1980), Moore (1980) y Moon (1983).

el punto de vista del pintor, en la parafernalia de imitación de los dioses, asumiendo una especie de bendición de los mismos que ya Pisístrato supo aprovechar para sus propios intereses políticos.

Sin embargo, las cosas no se ven tan claras ante el segundo grupo de piezas de este capítulo, aquellas en las que nos topamos con la presencia de una mujer, del ámbito dionisiaco, ejerciendo de auriga⁷⁵. Antes adelantamos que no es habitual encontrar a mujeres que guían carros, función típicamente masculina; la justificación de esta anomalía quizá haya que buscarla en el entorno de Dioniso, caracterizado por una inversión o al menos subversión de papeles. La realidad es que con los escasos datos iconográficos que nos proporcionan estas piezas resulta complicado establecer la personalidad de la mujer.

La presencia de pámpanos caracteriza la acción en la órbita de Dioniso, sin embargo es casi seguro que podemos descartar que se trate de una ménade o de una ninfa puesto que su actitud no concuerda con la personalidad de éstas. Solamente en una cratera de columnas de Atenas (Mus. Nac. Acróp. 787; ARV², 33,1) podemos verificar la presencia de una ninfa como auriga, fácilmente reconocible por ser objeto de las atenciones de un sátiro (Klinger 2002: 29). Fuera de esta excepción, no encontramos ninguna escena similar en la que sea una ninfa o una ménade la que guía un carro, por lo que la identificación de esta mujer se limita a dos posibles candidatas, por un lado Sémele, la madre del dios, y por otro, Ariadna, su esposa. La primera la encontramos en contextos similares representando su apoteosis. El mito nos cuenta la *nekyia* de Dioniso⁷⁶, que baja al Hades a encontrarse con su madre y proporcionarle la inmortalidad. Sémele cambia entonces de nombre y pasará a llamarse Tione, en un proceso similar al de su hermana Ino-Leucotea⁷⁷. Así las cosas, el carro, como en el caso de Heracles, es el vehículo que conduce a Sémele hacia el Olimpo para unirse a los dioses: gracias a una inscripción la reconocemos en una hidria de Berlín (F 1904; ABV 364, 54) a punto de ser conducida por su hijo.

Una de las dificultades para diferenciar a Sémele de Ariadna es que ambas tienen un aspecto juvenil. Sémele, al morir antes de dar a luz a Dioniso, permanece siempre como una *nymphé* y por tanto igual que la esposa del dios⁷⁸. Esto, sin duda,

⁷⁵ Vasos de una mujer en un carro: Cat. 278, 279, 281-285, 290, 291, 292, 295, 296, 301, 304, 308, 311, 313, 314, 315, 317, 318-349, 351, 353-59.

⁷⁶ Hes., *Th.*, 942, 975; Hom., *Il.*, 14.323-25.; Apollod., 3.4.3 y Paus., 9.12.3-4.

⁷⁷ Apollod., 3.4.3 y 1.9.1-2.

⁷⁸ Sobre la cuestión del significado del término *nymphé* véase Andó (1996) y Larson (2001).

favorece la confusión de ambas, por lo que en términos generales la presencia de su nombre inscrito, como en la citada hidria de Berlín, es el único modo certero de no errar. Sin embargo, Sémele nunca lleva las riendas del carro, es su hijo el que se ocupa, que ejerce de *pompos* de su madre al igual que Atenea lo hace para Heracles (Kossatz-Deissmann 1994: 722-724). Este pequeño detalle, unido al hecho de que en su presencia no aparecen nunca los miembros del tíaso (Hedreen 1992: 51), es, en mi opinión, la clave para reconocer en estas escenas de carros a Ariadna.

Sonia Klinger demostró en dos artículos (2002 y 2002b) que muchas escenas de carros guiados por una mujer del entorno dionisiaco estaban teñidas de connotaciones nupciales, sobre todo cuando se podía rastrear la presencia de un cervatillo. En su trabajo argumenta, con éxito desde mi punto de vista, el simbolismo nupcial de este animal, atributo normalmente de Ártemis que llega a sustituirla o a prefigurarla en determinados contextos. El cervatillo aparece vinculado a contextos nupciales, concretamente en escenas de procesiones normalmente encabezándolas y siempre cerca de Ártemis o de Apolo, subrayando la función de estas divinidades de transformar a los adolescentes en hombres y mujeres sexualmente maduros (Klinger 2002b: 18). Individualiza un grupo de 11 piezas, diez léцитos y una cratera, con una joven auriga en las que el cervatillo está presente. El animal sería la clave para reconocer la identidad de la mujer que guía a los caballos, pues sus connotaciones nupciales y su asociación con Ártemis⁷⁹, divinidad a la que las futuras esposas sacrificaban sus juguetes y ropas de niñas antes del matrimonio, dotan a esta muchacha de unas características propias de una joven novia como Ariadna.

Pero antes de entrar a analizar las peculiaridades de esa muchacha auriga consideramos conveniente detenernos sobre un ánfora de nuestro catálogo que nos mostrará la imagen paradigmática de la procesión nupcial de Dioniso y Ariadna y que nos servirá de punto de partida para entender la simplificación posterior a la que se someterá el esquema iconográfico. Se trata de una pieza conservada en Toronto (Cat.

⁷⁹ Ártemis es una de las diferentes divinidades ‘especializadas’ (como Zeus Teleo, Hera Telea, Afrodita o *Peitho*) a la que se ofrecen esos sacrificios que dramatizan especialmente la cuestión del cambio, en el que la joven sustituye sus antiguos entretenimientos por elementos que aluden a su trabajo en la casa. Eurípides en su *Hipólito* (1425-28) cuenta cómo en Trezén se mantenía la costumbre de donar un mechón de cabello a Hipólito, que había rechazado a Afrodita, y les servía de recordatorio de los males que acarreaba el ofender a la diosa del amor. “*Las muchachas, antes de uncirse al yugo del matrimonio, cortarán sus cabellos en tu honor y durante mucho tiempo recibirás el fruto del dolor de sus lágrimas*” (Traducc. A. Medina González y J. A. López Férez, BBG, Madrid, 2000). La ofrenda de cabello, según recoge A. Avigianou (1991: 3), era una ofrenda femenina, en la que el pelo se convertía en sustituto de su dueña, que estaba a punto de abandonar la vida de doncella.

298; **Lám. 52**) en la que la joven pareja está de pie sobre un carro tirado por cuatro caballos, delante va Hermes y en medio Apolo hace sonar su cítara. Entre las patas de los caballos encontramos al cervatillo con todo lo que ello conlleva, certificando la interpretación nupcial y festiva de esta procesión que une eternamente a la hija de Minos con el retoño de Zeus. Otras piezas nos presentan a cada uno en un lado del vaso (Cat. 300) o en una versión reducida a Ariadna sola y por los dos lados, típica de las copas (Cat. 278, 279, 353, 354 etc.), cuyo significado es el mismo. La cuestión es que de una forma u otra Dioniso parece asumir, junto a su esposa, un valor propiciatorio de las uniones de hombre y mujer, sean dioses (Tetis y Peleo), sean mortales.

Sin embargo, esta cratera de Toronto presenta una peculiaridad por la imagen que ilustra su reverso (Cat. 298; **Lám. 52b**). Se representa una escena en la que una mujer está sentada sobre el lomo de un toro, mientras que encabezando la ‘cabalgata’ está Hermes, ejerciendo su papel de figura introductora. La presencia de una mujer sobre un toro remite habitualmente al mito de Europa, aun cuando en este caso las vides y racimos que adornan el fondo ligian la escena al ámbito de Dioniso.

En esta pieza se ha reconocido tradicionalmente a una ninfa conducida por Hermes a la presencia de Dioniso y Ariadna⁸⁰. Esta iconografía, cuyo sentido no es muy claro, está bastante difundida en las Figuras Negras y ha sido interpretada, en algunos casos, como una imagen alusiva al mundo de la ultratumba (Hemelrijk 1974). En el ámbito del dios sus seguidoras tienen una relación muy estrecha con diversos animales, sea de familiaridad, sea agresiva como en el caso del *diasparagmós*. Además pueden aparecer cabalgando leones, panteras, bueyes o toros al igual que lo hace Dioniso⁸¹, asimilando el jinete a las cualidades del animal (Villanueva-Puig 1987: 134). El toro, en este caso, tiene un valor doble por un lado, es la víctima predilecta para el sacrificio y por otro, el animal en que se metamorfosea Dioniso (Jeanmaire 1951: 45, 251 y 446), por tanto se colige que la mujer que lo cabalga está íntimamente ligada a él. Al no existir ningún tipo de elemento que nos hable de un contexto cultual o sacrificial no resulta propio que se trate de una de las seguidoras mortales del dios. Por otro lado, la presencia de Hermes, encabezando la marcha, recalca que no se trata de una ninfa sino que el mensajero guía a la joven esposa hacia el dios. Por consiguiente Ariadna, como

⁸⁰ Para las referencias bibliográficas y la problemática de esta iconografía y su relación con Europa véase Villanueva-Puig (1987: especialmente 133 y n.28).

⁸¹ Véase por ejemplo Dioniso sobre un toro en una lécyte de Palermo 2598; *ABL*, 212, 145.

primera y principal ‘seguidora’ del dios, no sólo se dirige hacia él sino que está sobre él o sobre su prefiguración, casi como si de una nueva Europa se tratase.

En consecuencia, nos encontramos con una cratera cuyos dos lados están unidos por una iconografía dionisiaca, ambos con la presencia de Hermes como guía o introductor y ambos con Ariadna en dos momentos diferentes. El primero sería el que alude a su procesión nupcial subrayando el momento del paso de *nymphé* a *gyné* con la presencia explícita del carro, el segundo la muestra ya como una integrante por derecho del ámbito del dios, comparable a una de sus seguidoras pero en un nivel superior, aclarado por la función de Hermes.

Tras esta digresión volvamos sobre el motivo iconográfico de la Ariadna auriga, que desarrollaremos a partir de un grupo de veinticuatro léцитos, todas atribuidas al Pintor de Hemón que forman parte del corpus de treinta y nueve ejemplares con esa forma⁸². El Pintor de Hemón y su taller estuvieron en activo en la primera mitad del siglo V a. C. y su producción presenta una particular tendencia a representar este tipo de escenas de carros guiados por Ariadna. Sin embargo, su difusión no se circunscribe a las léцитos, destacando la cantidad de copas (9) y de escifos (7) que también están decorados con este tipo de escenas. Todas estas piezas son una muestra clara de la producción en masa de vasos de Figuras Negras en un período tardío, caracterizados por la baja calidad y la monotonía iconográfica, sobre todo en un momento en el que las Figuras Rojas estaban ya plenamente asentadas⁸³.

A pesar de que lo habitual en los estudios de cerámica es centrarse en las piezas que cumplen las condiciones de excelencia técnica y estilística es muy ilustrativo detenerse un momento sobre la producción de baja categoría. En estas piezas toscas podemos detectar elementos tan importantes como la fortuna de un determinado esquema iconográfico. Es de suponer que estos vasos destinados a un mercado popular no estuviesen a la cabeza en cuanto a innovaciones compositivas sino más bien que usufructúen modelos ya plenamente establecidos. En el caso concreto de la Ariadna

⁸² La creación de este catálogo, como ya indiqué en la introducción, parte del Archivo Beazley, en este caso concreto he procurado dar una muestra importante de la cantidad de piezas existentes con esta iconografía. En la versión on-line del archivo, en una consulta realizada el 12 de marzo de 2006 se encuentran 1703 vasos atribuidos al Pintor de Hemón, de los que 1143 son léцитos. Entre ellos son 544 los que presentan carros en su iconografía, y podemos suponer que un porcentaje muy alto repite el esquema de la Ariadna auriga. Dada la cantidad de piezas hemos escogido al azar un grupo suficientemente representativo que sirva a nuestras intenciones de análisis iconográfico.

⁸³ En nuestro catálogo aparecen otros pintores de clase similar al de Hemón, si hemos destacado éste es exclusivamente por cuestiones cuantitativas, que nos permite ponerlo como ejemplo práctico para entender toda una producción de mala calidad pero igualmente interesante desde el punto de vista iconográfico.

auriga, como decíamos sin un referente escrito conocido, es evidente que su presencia en piezas destinadas a un mercado popular transluce un gran éxito como motivo iconográfico.

La relación de la forma con el contenido iconográfico es una cuestión que no siempre se puede justificar a la vista de las piezas conservadas. La Ariadna auriga se verifica tanto en vasos para beber como en léцитos. Esta especial tendencia a hallarla en las léцитos, podría, desde mi punto de vista, no ser fortuita. Si partimos de la lectura en clave nupcial su presencia en estos vasos de uso funerario, contenedores de ungüentos para el difunto, cabría explicarla por la relación existente entre la iconografía vinculada al más allá y la matrimonial. Ya demostró en su día Rehm (1994) los nexos entre la iconografía nupcial y funeraria, pues la muerte y la boda son los dos momentos clave en la vida del hombre griego. En el caso de la mujer es más frecuente la equiparación de muerte y boda como los dos episodios fundamentales de su existencia. Uno de los elementos en el que todos los autores que estudian la boda en Grecia parecen haberse puesto de acuerdo es en el carácter de rito de paso que posee la ceremonia vinculada a la llegada de la edad adulta de la mujer, puesto que el hombre ya ha tenido que pasar por los llamados ritos eféбicos unos años antes (Bruit y Schmitt-Pantel 2002: 59-62).

Dada la importancia que tenía el matrimonio en la vida de la mujer helena, cuando una joven moría sin haber podido esposarse no era extraño preparar un ajuar funerario, normalmente con cerámica, con elementos que aludiesen a su condición de *nymphe* y a la nupcialidad. Esta asociación se entiende no sólo como un recordatorio de lo que en vida no pudo realizarse sino también como una señal de que esa joven será a partir de entonces una esposa de Hades en el mundo de la ultratumba.

Es tentador explorar esta lectura funeraria para esta serie de léцитos que pertenecen a un único taller y que bien podrían ser artículos funerarios dirigidos a un público popular, a muy bajo coste por la tosquedad de su decoración, pero con una iconografía que no sólo resultaba correcta a nivel compositivo sino que también aludía sutilmente a una procesión nupcial.

Sin embargo conviene tener muy presente que esta iconografía también se encuentra decorando formas totalmente diferentes, lo que se puede entender como un uso de un motivo indiscriminadamente, esto es, vaciado de contenido, o bien como la versatilidad de dicho tema. Así, frente a un uso funerario nos topamos también con una forma única en este apartado, una píxide, vaso de tocador de eminente uso femenino. Se conserva en Atenas (Cat. 352; **Lám. 45**) y ya pudimos ver una de sus caras en la parte

dedicada a Tetis e Peleo. Se trata de una pieza de especial interés por la combinación de dos temáticas mitológicas íntimamente ligadas con la mujer, por un lado el rapto, ejemplificado en el caso de la nereida y el cazador, y por otro, la procesión nupcial, siendo Ariadna el prototipo de esposa.

En la cara que nos interesa (Cat. 352; **Lám. 45b**), nos encontramos con todos los elementos que hemos ido analizando hasta ahora como propios de una procesión nupcial divina. Por un lado, la omnipresencia del carro, esta vez guiado por Ariadna, mientras su esposo la observa. Por otro, la presencia de la música, encarnada en Apolo que toca la lira, como acompañamiento musical a la ceremonia, mientras delante un Hermes con el *kerykeion* encabeza la marcha. A los pies del mensajero está el consabido cervatillo. La parafernalia se completa con la asistencia de sendos sátiros bailarines en los extremos. La decoración del ‘friso’ de la píxide se complementa con la escena, ya estudiada, del rapto de Tetis y Peleo, ante la presencia de las nereidas que huyen asustadas. El vínculo existente entre las escenas dionisiacas y el mito de la nereida y el cazador ya fue subrayado en su día por J. Barringer (1995: 89), señalando que se trata de dos mitos que inciden en la felicidad conyugal. En este caso cabe añadir que es una representación del orden lógico de la historia, es decir, ‘chico conoce chica’ vendría a ser el mito del rapto y ‘chico se casa con chica’ tomaría el modelo paradigmático de Dioniso y Ariadna. Ambos mitos unidos demuestran una intencionalidad explícita del artista y sobre todo un verdadero decoro de forma, contenido e iconografía.

Recapitulando, parece evidente que en las escenas con carros realizadas en Figuras Negras, este vehículo comporta un alto valor representativo para el imaginario ático. El carro es un recurso figurativo muy querido para los pintores áticos y ello no se debe a una supuesta economía artística que trata de rellenar el cuerpo del vaso, como apunta Moon (1983: 101), sino al uso de un vehículo y de un animal con claras connotaciones aristocráticas o de rango, que indudablemente debieron jugar a su favor a la hora de entender su popularidad tan dilatada en la cerámica.

El carro, que en contextos dionisiacos suele aludir a la procesión nupcial, puede ser conducido sea por Dioniso junto a su esposa, sea exclusivamente por la segunda. Así las cosas, el carro que guía Ariadna no es importante en tanto que implica un movimiento, sino por su valor absoluto: no es trascendente a dónde va ese carro sino a quién lleva y lo que comporta el ir sobre uno. Además, parece que se pueden verificar ciertas connotaciones matrimoniales asociadas, entre otras cosas, a la figura del cervatillo, que coadyuva a la definición del carácter y el contenido de la escena. Además,

el carro, que por su propia naturaleza implica movimiento, alude figurativamente al cambio de un estado a otro, en este caso el cambio de la joven princesa de *nymphe* a *gyné*. Esta temática, que aparece representada en un número más que llamativo de léцитos, parece haber tenido también una gran fortuna en contexto funerario que se puede explicar por la consabida relación existente entre la iconografía funeraria y la nupcial⁸⁴. En cuanto a esto último no podemos obviar que la amplia difusión de estas escenas y su hallazgo, en muchos casos, en contextos áticos nos hacen pensar en una producción en masa realizada para el consumo local con un gran éxito y posterior difusión.

Contemporáneamente a estas escenas de la cerámica ática, conservamos un ejemplo paradigmático de la cerámica calcídica en el que encontramos constancia explícita e inequívoca de Dioniso y Ariadna guiando una cuadriga. Se trata de la famosa copa de Fineo⁸⁵ (Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. 164; **Lám. 53**) datada en torno al 540-30 a. C., en la que en la banda interior está representado el mito de Fineo y las arpías y una escena dionisiaca. Nos interesa destacar esta última en la que la presencia de los dioses se dignifica a través del carro, que expresa, al igual que el ámbito humano, prestigio y poder y que en este caso concreto añade un elemento extraordinario, puesto que los animales de tiro son dos ciervos, un león y una pantera⁸⁶. Recientemente se ha descubierto (Boss 1992) una inscripción en el cuerpo del vaso que identifica sin género de dudas a la pareja divina, adelantando el término *post quem* al 540-30 a. C. para la imagen más antigua de Ariadna con Dioniso en la cerámica, lo que nos permite afirmar sin demasiadas dudas que la cretense estaba ya establecida como compañera del dios, al menos desde esa fecha. Este hallazgo es excepcional, aun cuando se trata de una pieza que no es de fábrica ática, puesto que nos permite hipotetizar una gran difusión de la figura de Ariadna, y sobre todo su probable identificación en muchas piezas dudosas.

A la vista de los datos que hemos analizado se puede concluir diciendo que la iconografía del carro en el ámbito de Dioniso y Ariadna tiene un sentido de prestigio,

⁸⁴ Tuukkanen (2001) ha propuesto una lectura en clave religiosa, atendiendo al posible significado de viaje en el más allá, propiciado por una interpretación teñida por las iniciaciones místicas. Además ha llamado la atención justamente sobre el vínculo existente entre Ariadna y Semele y aquellos que como mortales superan la muerte.

⁸⁵ Sobre la cerámica calcídica véase Iozzo (1993-94). La bibliografía sobre la copa de Fineo es muy abundante; véase un elenco de los trabajos más importantes en Steinhart y Slater (1997: 203 n. 1).

⁸⁶ Ese componente fantástico se verifica también con los caballos alados o con los cervatos que guían a Ártemis en las famosas terracotas de Canoni. Ártemis aparece guiando su carro con cérvidos por primera vez en un vaso ático hacia el 500 a. C. (lécito, Louvre, ED 15; ABV 587, 6) (Morizot 2000: 386). Schauenburg (1957) estudia el origen y significado de estos animales “de tiro”, evidenciando los antecedentes creto-micénicos y orientales.

similar al que vemos en las escenas guerreras, que connota al propietario del mismo como una persona de rango y al mismo tiempo posee una innegable impronta nupcial, presente en muchas piezas de una manera más o menos explícita. Este vínculo con el mundo del matrimonio se puede expresar a través de la imagen de la procesión nupcial, o simplemente por la evocación de la imagen de los novios unidos sobre el carro. Asimismo hemos explorado la posibilidad de una lectura funeraria, en la que entrarían en juego componentes sociales como la consideración del carro como vehículo de la aristocracia o de los dioses, la idea de movimiento o cambio implícita en la escena y también la posible identificación con la Ariadna auriga y esposa, como paradigma de aquella que sobrevive a la muerte.

V.3 La imposible mujer simposiasta.

En un interesante artículo C. Bérard (1986) hablaba de la ‘imposible mujer deportista’ subrayando cómo determinados modelos de comportamiento femenino eran impensables dentro de la mentalidad helena. En el título de este capítulo quiero recordar el trabajo de este gran estudioso y al mismo tiempo añadir a la lista de ocupaciones poco femeninas a la mujer simposiasta, pues si permitir el deporte femenino era una cosa sorprendente, admitir la presencia de mujeres ajenas al mundo del ‘entretenimiento’ en un ámbito como el simposio era igualmente inconcebible.

Como punto de partida debemos permitirnos una licencia con el uso del término simposio. Los dioses no forman parte de los simposios, ya que es una celebración específicamente humana de la que las divinidades no participan. Sin embargo, contamos con una serie de imágenes que siguen el modelo iconográfico del banquete y por eso se analizarán desde este punto de vista.

El banquete⁸⁷ es una celebración característica de la sociedad helena en la que se reúnen elementos religiosos, lúdicos y festivos y que tiene su origen en las comidas sacrificiales. El simposio es una especie de compendio de las actitudes vitales más genuinas del pueblo griego; sin embargo, su origen está en Oriente: entró a través del

⁸⁷ Sobre el banquete griego son muchas las publicaciones existentes. Conviene destacar el ya clásico de J. M. Dentzer (1982) y así como la tesis de P. Schmitt-Pantel (1992). Entre las variadas aportaciones al tema del banquete, una de las más interdisciplinares es la obra coordinada por O. Murray (1990), donde se reúnen artículos de los más destacados investigadores del mundo griego. También la mesa redonda dedicada a *Aspects du banquet dans le monde grec et l'Italie Antique*, École Française de Rome, 9 Marzo de 1984; o la puesta en común de P. Schmitt y A. Schnapp (1982). Sin olvidar el libro de Lissarrague (1990) que es un estudio de síntesis basado en la cerámica.

Egeo y se estableció en Corinto a finales del siglo VII a. C. mientras que a Atenas no llegaría hasta la segunda mitad del siglo VI a. C. Probablemente la influencia más directa sobre el modo de concebir el simposio en Grecia tuviese mucho que ver con el mundo lidio, donde se practicaba esa costumbre tal y como atestigua su arte y sabemos, gracias sobre todo a la poesía, que documenta la enorme ascendencia que tenía su refinada cultura en la mentalidad helena, más bien adusta⁸⁸.

El banquete era una institución de la sociedad griega que regulaba las relaciones sociales entre sus ciudadanos. Éstos participaban, en calidad de representantes de la ciudad, como un medio más de integración cívica, en el que se manifestaba su estatus y su poder político (Schmitt y Schnapp 1982: 61-64). En este sentido se entiende la exclusión de las mujeres en estas celebraciones, pues no siendo consideradas ciudadanas no había razón para su presencia⁸⁹. Esto explica, a su vez, que las representaciones de muchachas que aparecen en los vasos griegos en un ámbito de banquete sean interpretadas como heteras. De hecho, la única compañía femenina aceptada era la de las bailarinas o músicos que normalmente tenían un doble papel: sexual y de entretenimiento. Es curioso comprobar que siendo los griegos herederos directos de la costumbre oriental del banquete no conservasen el hábito de compartirlo con sus esposas. Los persas y los escitas, entre otros, reservaban un lugar especial para sus esposas, normalmente en una silla un poco separada para conferirles dignidad. Algunas pinturas griegas ilustran esta costumbre, pero no es lo usual (Dentzer 1982:147).

En esta tesis la temática del simposio podría ser abordada a través de dos medios distintos; en primer lugar, los vasos que por su forma sabemos que formaban parte del banquete y, en segundo, los vasos que independientemente de su forma presentan imágenes del simposio. El primer grupo, que incluye los vasos para beber, las crateras, dínos, ánforas y coes, no es el que nos interesa en este trabajo aunque en el apartado de las copas hemos señalado la importancia de su uso en contexto simposial y trataremos de hacer referencia siempre que sea pertinente a la importancia de la función y la forma, pues es indudable que cuando se analiza un vaso hay que tener muy en cuenta el destino del mismo, para ser capaces de alcanzar una comprensión más completa del objeto. Además hay que valorar en su justa medida la decoración, aunque no siempre se puede verificar una relación directa entre forma y decoración, frente a la inevitable

⁸⁸ Safo (F 39 Voigt) "los pies cubría una sandalia de colores, hermosa artesanía lidia".

⁸⁹ Bravo (1997: 19 y 40) habla sobre la versión femenina del simposio, la llamada *pannychis*, que era una reunión de mujeres libres y esclavas en la que se bebía y se bailaba. También se entonaban canciones tradicionales.

dependencia de forma y función. El segundo grupo, los vasos que presentan decoración de simposio, es el que ahora reclama nuestra atención, no tanto por su vínculo a la forma que decoran sino por la peculiaridad de la iconografía de la mujer simposiasta.

Podemos establecer una subdivisión clara entre dos tipos de escenas: por un lado, las piezas que representan a la pareja en una visión solemne del simposio, y, por otro, los vasos que partiendo de ese esquema tienen claras connotaciones erótico-festivas. Probablemente podemos entender que las escenas del primer tipo poseen un valor casi religioso o representativo de la divinidad, frente al segundo tipo, que mostrando una visión más lúdica y sensual de la pareja, manifiesta la otra cara de la religiosidad helena, al menos la referida al culto de Dioniso.

Las imágenes de Dioniso tendido en una *kliné* o sobre cojines no son exclusivas del mundo de las Figuras Negras, sino que, como tendremos ocasión de ver, perdurarán en el tiempo sufriendo modificaciones en las Figuras Rojas. Dioniso es el dios que aparece reclinado con más frecuencia en el arte griego. Destacan por el número los vasos, pero también lo encontramos en la escultura, como en el frontón Este del Partenón o en el monumento de Lisícrates. Asimismo lo hallamos en las figuritas, de principios de siglo V a. C. de terracota de Tarento o en la numismática, en las monedas de Mende desde el 460 al 423 a. C (Carpenter 1995: 147).

A partir del 530 a. C. se puede encontrar toda una serie de vasos en los que Dioniso y Ariadna aparecen en contexto simposial, o bien tendidos en el suelo sobre cojines, o bien sobre una *kliné* propiamente dicha. En algunos casos están acompañados por su tíaso, o por Hermes, que parece que aquí continúa siendo el elemento introductor de la pareja. De nuevo se producen toda una serie de incertidumbres a la hora de identificar a Ariadna en este grupo de piezas, comenzando por la presencia de otras mujeres sin atributos claros, o simplemente por la desnudez que muchas veces ostenta la compañera del dios y que, en principio, no encaja bien con la idea de la esposa. Sea en escenas de *kliné*, sea echados en el suelo, Ariadna puede aparecer de dos formas, la primera compartiendo el lecho con el dios, demostrando gran intimidad sobre todo cuando está desnuda, y la segunda, sentada a los pies de la *kliné* de su esposo o en un *diphros* en una actitud mucho más recatada y más propia de una novia⁹⁰.

⁹⁰ En contra de la identificación de Ariadna en estas imágenes (Falhbusch 2004: 34). Escenas en las que comparten lecho: Cat. 376, 391, 379, 373, 374, 377, 387, 378, 383, 384, 385, 386, 388, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 406, 409, 410, 411, 414, 415, 417, 402, 404, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 443, 445, 446, 442. Escenas en las que Ariadna aparece sentada: Cat. 381, 382, 375, 380, 390, 392, 389, 397, 398, 400, 399, 394, 395, 366, 367,

Cabe destacar la incongruencia de llamar a muchas de estas escenas como de simposio, puesto que éste implica la reunión de varias personas, mientras que en estas piezas sólo aparece el dios y en el mejor de los casos lo acompaña Heracles al otro lado del vaso. Esto supone una contradicción, puesto que parece como si el simposio fuese más una celebración privada que un auténtico banquete. En los casos en los que Ariadna aparece compartiendo la *kliné* con Dioniso, con un claro componente erótico, podríamos hablar de una escena casi de tálamo, puesto que gracias a los múltiples testimonios figurativos sabemos que la *kliné* no sólo era lugar para comer y beber sino que también tenía connotaciones sexuales y que se la puede entender como un lecho nupcial. El antecedente figurativo lo hallamos en las primeras representaciones de simposio en la cerámica corintia, en la que es bastante común encontrar a dos figuras compartiendo el espacio de la *kliné*.

A pesar de todo, seguimos contando con un nutrido grupo de escenas en las que las alusiones sexuales no son tan evidentes y en las que Ariadna asume el papel de esposa honesta sentada en un *diphros* o a los pies de su esposo. Estas escenas podrían llamarse del ‘monoposiasta’ puesto que el ambiente general recuerda al de un banquete humano, acentuado en muchos casos por la presencia de sátiros, que hacen las veces de sirvientes⁹¹. Carpenter (1986: 115) recoge que las últimas investigaciones descubren que el arranque de esta figuración solitaria del simposiasta tiene su origen en el ceremonial asirio para honrar a los reyes, pues ese modelo es sorprendentemente parecido al que encontramos en los relieves de Asurbanipal (**Lám. 54**) y probablemente fuese un uso consciente con algún tipo de significado⁹².

La cerámica corintia es la primera en suelo heleno en usar el esquema del banquete; el ejemplo más antiguo se halla en una cratera del siglo VI a. C. que representa el banquete de Eurito para Heracles (París, Louvre, **Lám. 55**). Homero

405, 407, 408, 412, 413, 416, 418, 419, 401, 403, 428, 432, 433, 441, 444. Léxico con Ariadna reclinada y Dioniso sobre una mula: 436.

⁹¹ (Steinhart y Slater 1997: 206ss.) El tema del simposio es bastante corriente en la cerámica corintia, pero los monoposiastas no son muy habituales y suelen aparecer vinculados a escenas de *comos* o con escenas con mujeres. En la fábrica laconia hay numerosos simposios pero sólo una escena de monoposiasta, una copa en Tarento (20909) con la presencia de comastas. Igualmente rara es su existencia en el este de Grecia, a pesar de la popularidad del simposio, y contamos con un interesante ejemplo de Samos, un ánfora conservada en Munich (586). Sin embargo, no existen ejemplos en las fábricas ceretanas y beocias. En la cerámica ática el simposio aparece sobre todo en las copas de Siana y la figura del monoposiasta se difunde mucho alrededor del 530 a. C. Véase también Lissarrague, Schmitt-Pantel, Bruit y Zografou (2004: 222-223).

⁹² Akerstrom (1981: 19). También Dentzer (1982: 151), que sugiere que el medio de transmisión del modelo iconográfico puede hallarse en los tapices. Véase también Boardman (1964: 53-120) para la influencia de la estética y el lujo asiático en la mentalidad y el arte griego.

recoge una tradición muy distinta de los banquetes de la época de Troya, en los que los comensales permanecían sentados y nunca echados. Esta costumbre asiática entró en la cultura continental probablemente a través de las colonias jonias, que mantenían un contacto mucho más directo con el imperio persa y con los licios. Además la poesía importaba modelos de comportamiento vinculados a ese modelo de lujo oriental, como Alceo de Mitilene o Jenofanes de Colofón que nos hablan de cómo se organizaba un simposio.

El monoposiasta tiene su origen más seguro en Asiria, de donde lo tomó el arte aqueménida, que con su complejo ceremonial admitió el modelo de celebración asirio sin grandes modificaciones. Desde el punto de vista formal, el esquema de una figura echada sobre una *kliné* acompañada por sirvientes y por la esposa no sufre mutaciones, a pesar del indudable cambio de significado. El arte etrusco y el licio (concretamente en las tumbas de Elmari y Karaburun) nos proporcionan ejemplos claves de la asunción de este motivo en contextos funerarios, frente a la idea de celebración de un triunfo o exaltación del simposiasta que tenía en origen. En el arte griego el simposio, además del valor funerario, se puede referir a dos contextos principales: el primero, los ‘retratos’ de un simposio en vasos; segundo, el religioso, ofertas votivas en forma de placas, figuritas etc. (Murray 1988: 243 y Akerstrom 1981: 19-23).

Las primeras representaciones del monoposiasta en la cerámica ática ilustran el episodio de Aquiles en su banquete con el cuerpo de Héctor (Cassel T674; *Para* 56.31bis), que retomarán Lisípides y el Pintor de Andócides para la imagen de Heracles en el banquete, o Psíace para Dioniso, perpetuando un modelo muy sancionado por la tradición, que el arte griego usa para glorificar al héroe. Posteriormente el esquema se usará para representar a los héroes muertos en los relieves de *Totenmahl* o de fiesta funeraria⁹³. El sentimiento religioso que anima las representaciones griegas de tipo funerario está muy alejado de aquel etrusco y licio, propio de culturas que tratan de reconstruir espacios que recreen la vida para los muertos, frente a las inhumaciones o cremaciones helenas. Así las cosas sólo los relieves de *Totenmahl* atestiguan un vínculo del simposio con el más allá y son ejemplos tardíos de finales del siglo V y IV a. C.

La imagen del monoposiasta se difunde especialmente con las escenas que representan a Heracles, llegando incluso a tomar características iconográficas de Dioniso, como el uso de cántaros. Este vaso desde mediados del siglo VI a. C. se había

⁹³ Véase Murray 1988.

comenzado a asociar con Dioniso, sustituyendo el tradicional ritón, vaso por antonomasia del dios y su atributo más claro. El creador de la iconografía canónica del dios fue, sin duda, el Pintor de Heidelberg, que lo caracterizó como un hombre maduro, con tupida barba y melena ondulada, coronado de hiedra y acompañado siempre por su ritón. Esta iconografía prendió rápidamente en el imaginario de los ceramistas, prueba de ello es la extraordinaria uniformidad de su imagen durante la mayor parte del siglo VI a. C. Sin embargo, un artista poco posterior y vinculado al Pintor de Heidelberg, el Pintor de Amasis, será con mucha probabilidad el que cambia el ritón por el cántaros, alrededor del 550 a. C.⁹⁴. La introducción del cántaros tendrá muy buena acogida, probablemente debido a que Amasis mantuvo los convencionalismos precedentes de la figura de Dioniso, produciendo sólo un cambio menor en su iconografía.

Conviene recordar que el cántaros no era un vaso desconocido, puesto que su origen se remonta al siglo VIII a. C., y autores como Coldstream (1977: 76) sugieren que estaba asociado al dios del vino desde entonces. Ya en el 750 a. C. aparece un cántaros ático como dedicación en el templo de Dioniso de Agia Irini en Ceo, que sería la prueba de la antigüedad del vínculo, aunque el culto dionisiaco en ese centro no está claramente probado. Asimismo en el ánfora melia que analizamos, vimos también al dios con este vaso, en consecuencia, dicha forma se puede asociar a Dioniso con certeza, al menos desde finales del siglo VII a. C.

Sea como fuere, ni el ritón ni el cántaros son vasos de uso corriente en el Ática. El primero aparece asociado al mundo corintio, presente en su cerámica ya desde el último cuarto del siglo VII a. C. El cántaros es ajeno a Corinto, pero desde el primer cuarto del siglo VI a. C. se encuentra en las fábricas áticas y beocias. Ésta última destaca por el enorme número de piezas conservadas, sobre todo en contextos funerarios, lo que hace sospechar que los talleres atenienses se inspiraron en los ejemplos beocios para crear el cántaros ático (Carpenter 1986: 119-123). Así las cosas, en las piezas que pasamos a analizar ahora nos encontraremos con ambos tipos de vasos en manos de Dioniso, lo que muestra que todavía en el último cuarto del VI a. C. la identificación de ritón con Dioniso es demasiado fuerte como para desaparecer con tanta facilidad.

El primer grupo de piezas es el formado por las escenas que presentan un momento de intimidad de la pareja. Los primeros ejemplos se retrotraen al Pintor de

⁹⁴ En su producción destacan las imágenes del mundo dionisiaco y a pesar de que su estilo es bastante monolítico crea escuela, como se puede ver en la obra de su seguidor más conocido el Pintor "El Afectado" (Bothmer 1985: 41ss.).

Lido, como en un ánfora de Florencia (Cat. 393) en la que la divina pareja aparece compartiendo *kliné* ante la presencia de mortales que parecen sustituir al más habitual tíaso⁹⁵. En esta pieza Ariadna deja al descubierto su hombro derecho, como inicio de un proceso en el que cada vez irá desprendiéndose de más ropa⁹⁶. Quizá sea el Pintor de Medea uno de los primeros en mostrarnos a Ariadna con el torso descubierto, como en el ánfora de Nueva York (Cat. 373; **Lám. 56**) en la que aparece tendida al lado de Dioniso. La escena es de una gran familiaridad puesto que el dios acaricia el hombro derecho de su esposa mientras ésta mira hacia un hombre que le acerca una guirnalda. Lo más destacable es el hecho de que en este caso la pareja está acompañada de mortales y no de su tíaso: los hombres hacen las veces de sátiros portadores de odres llenos de vino y también muestran los excesos que puede producir su ingestión, al menos así se ve en los dos hombres que vomitan debajo de las asas del ánfora. La única mujer que aparece, aparte de Ariadna, es un flautista que hace sonar el doble *aulós* cerca de la *kliné*. Al lado de ésta podemos reconocer una mesita auxiliar en donde está la comida. Todos los elementos aluden a un banquete, tal y como se desarrollaría en un contexto humano, incluso la guirnalda que le ofrecen a Ariadna entra dentro de las costumbres del simposio, en el que los participantes recibían guirnalda de plantas aromáticas trenzadas o *hypothymides*. En otra pieza es Ariadna la que ofrece la corona, un ánfora de San Francisco (Cat. 379; **Lám. 57**). Aquí la joven está sentada a los pies de la *kliné* y sostiene una corona que acerca a su esposo. En este caso, aunque hemos visto que en las Figuras Negras suele ser uno de sus atributos más característicos, me inclino a pensar que es una guirnalda perfumada que le ofrece a Dioniso como prelude del cortejo sexual.

La historiografía no siempre está de acuerdo a la hora de identificar a Ariadna en estas piezas. Uno de los inconvenientes básicos es, como ya adelantamos, la ausencia de mujeres en el simposio griego que, a diferencia del su homólogo oriental, no permitía la presencia femenina. A ello hay que añadir que la desnudez de Ariadna nos recuerda que las mujeres representadas en esa tesitura son heteras (Carpenter 1986: 114 n. 67)⁹⁷. Sin embargo creo que la clave es que no nos encontramos ante escenas de la vida cotidiana

⁹⁵ Bothmer (1991: 140) incluye entre estas primeras imágenes un ánfora ovoide de Nueva York (5964; *Para* 31, *Add*² 23) en la que el himation de Ariadna se abre y permite ver un pecho. Sin embargo creo que al no existir ningún indicio claro de la identidad del hombre tendido en la *kliné*, ni por supuesto de la mujer, creo que es más prudente dejar la escena como una imagen de simposio de mortales.

⁹⁶ Sobre este tema véase Díez del Corral (2004).

⁹⁷ La presencia de mujeres desnudas en simposios se puede datar desde el 590 a. C. en piezas corintias, y desde el 580 a. C. en fábrica ática, en ambos casos compartiendo *kliné* con simposiastas masculinos, lo que nos hace pensar que se trata de heteras.

heleno sino ante una imagen de la divinidad, por lo que las normas que rigen para el mundo mortal no son válidas en este contexto, pudiéndose invertir los papeles (recordemos Heracles y Ónfale) o asumir funciones imprevistas (la mujer auriga)⁹⁸. Por otro lado, dada la monogamia de Dioniso, no se ve qué otra mujer podría compartir la *kliné* con el dios⁹⁹. La insistencia de Carpenter en que se trata de mujeres destinadas a la prostitución flaquea en las escenas que estamos estudiando, y admite que en vasos en los que existe una sexualidad tan evidente, probablemente tengamos que hablar del lecho matrimonial de Dioniso y Ariadna (Carpenter 1995: 155 y 160ss.). Aduce además una importante fuente literaria que, a pesar de ser un siglo posterior a estas piezas, puede arrojar algo de luz sobre estas piezas. Se trata del pasaje de Jenofonte en su *Simposio* (IX), en el que un mimo muestra la noche de bodas de Dioniso y Ariadna con tanta pasión que enciende los corazones de los invitados, que corren en busca de sus esposas. Este texto nos será de gran ayuda a la hora de analizar los cambios evidentes en la temática de la cerámica ática del último cuarto del siglo V a. C., donde Dioniso y Ariadna nos presentan una cara con alto contenido erótico, parejo al que se expresa en las palabras del escritor.

Por lo demás, no es necesario usar una obra literaria tan tardía para sostener la identidad de Ariadna en estas piezas. Sabemos que al menos desde el 540 a. C. la presencia de Ariadna, en un contexto nupcial, en compañía de Dioniso está certificada por la existencia de una inscripción. Si en la fábrica calcídica tenemos esa seguridad, lo más verosímil es que la fábrica ática, la principal productora de imágenes dionisiacas, se conciba como la probable fuente de la que emanan esas iconografías. Dioniso como monopsiasta se presenta con su compañera y amante en el banquete, como una celebración privada de su unión, llena de connotaciones sexuales. En la poesía lírica arcaica se habla constantemente de los dones del amor y el simposio, así que la expresión de ambos conceptos en la pareja de Dioniso y Ariadna, vuelve, una vez más, a insistir en su papel de paradigma divino.

Del mismo taller del Grupo de Medea es otra ánfora muy similar conservada en Amherst (Cat. 374; **Lám. 58**) en la que la escena de banquete, con Ariadna de nuevo desnuda, vuelve a presentar a mortales alrededor de los dioses. Lo más interesante es la imagen del reverso (**Lám. 58b**), en la que vemos a tres parejas en un ambiente de

⁹⁸ Algo similar defiende también Hedreen (1992: 61 n.112)

⁹⁹ Ya Christopoulou-Mortoja (1964: 42), Otto (1933: 177) y Shapiro (1989: 92 y 94) defendieron que debía de tratarse de Ariadna.

cortejo. Es una escena inusitada, puesto que representa a dos de las tres parejas besándose en los labios, insólita muestra de cariño en la cerámica de esta época. Aunque las mujeres son sujetos pasivos de esos besos, la realidad es que se trata de una escena muy alejada de la abierta sexualidad de los sátiros o de las claramente pornográficas que encontraremos en el primer cuarto del siglo V a. C. Son pocos los ejemplos con una cronología similar que presenten escenas de intimidad de la pareja un paralelo lo encontramos en una pélice del Pintor de Aquéloo (Londres, Mus. Británico, W40, ABV 384,20, **Lám. 59a y 59b**) en la que se contrapone una escena de sátiro y ninfa con una pareja mortal. En este caso la mujer participa, rodeando con sus brazos al hombre; aún no se han besado, pero el intercambio de miradas parece preludiarlo. A su lado un *diphros* con ropa encima, quizá el *pharos* del que se acaba de despojar la joven. La ambientación, por tanto, es en un interior, en un espacio cerrado, probablemente un dormitorio, en el que el lecho se infiere en la presencia del mismo *diphros*. La pareja está bajo una ‘pérgola’ de vides, de la que cuelga un racimo a la derecha, aunque el pintor parece haber confundido la hoja de la vid con aquella de la hiedra que vemos claramente en el reverso de la pieza. La hiedra está presente alrededor de las figuras y en la corona de la ninfa. Tanto la hiedra como la vid son dos plantas indisolublemente unidas a Dioniso, pero no podemos aventurar, dada la confusión botánica del pintor, si existía una intención de diferenciar mediante la inclusión de la vid o de la hiedra una escena de la otra; sin embargo, conviene subrayar el hecho de que el amor mortal está ‘protegido’ bajo las vides. Quizá esto sea una referencia implícita a la importancia de Dioniso en los contextos amorosos. Ya hemos visto cómo el dios junto a su esposa aparecen auspicando escenas de cortejo pederástico (**Láms. 27 y 33**) o escenas heterosexuales (**Láms. 28 y 35**). Así mismo en el ánfora con la que iniciábamos este discurso (**Lám. 58b**) dos parejas reproducen el abrazo que vemos en la pélice del Pintor de Aquéloo, acompañados en la cara A por una escena de fuerte contenido erótico en la que Dioniso y Ariadna son los protagonistas. La clave parece estar en la importancia que paulatinamente va alcanzando la figura de Dioniso, gracias a la presencia de Ariadna, en los contextos de tipo amoroso. La historia de amor del dios con la cretense carga de un nuevo significado a Dioniso, le proporciona un nuevo campo de acción perfectamente adaptado a sus imágenes en el simposio y sobre todo a la vida en pareja que tanto se reproduce en la cerámica. El matrimonio feliz de Dioniso y Ariadna no sólo es un ejemplo para los mortales sino que también capacita a la pareja como dúo tutelar del amor. En la pélice, el beso que están a punto de darse los personajes se enmarca en

el ámbito de Dioniso, pero con un cariz diferente a la imagen más bestial de la ninfa y el sátiro. Esta unión está favorecida por el dios y se consumará con consentimiento mutuo, lo sabemos gracias al intercambio de miradas, que asegura el sentimiento recíproco¹⁰⁰. Contrasta claramente con la unión por la fuerza del reverso, claramente subrayada por la carencia de miradas entre la ninfa y el sátiro.

A estos dos vasos podríamos añadir un tercero, que ya analizamos. En esta ánfora (Cat. 117; **Lám. 35**) vemos a Dioniso y Ariadna flanqueados por dos parejas de sátiros y ninfas; aquí se vuelven a contraponer dos formas de amor, el bestial y el divino, el primero ejemplificado en el sátiro que lleva en brazos a la ninfa desnuda, o en el que ‘ataca’ a la ninfa que da un paso hacia atrás. Mientras tanto Dioniso y su esposa, el uno al lado del otro, parecen dirigirse hacia una *kliné* que se percibe a la derecha, tálamo nupcial donde se unirán en un ejemplo del amor conyugal, modelo del amor humano que vimos en la pélice de Londres y que encontramos en nuestra ánfora del Pintor de Medea. En esta pieza, una vez más, vemos ambas caras del vaso relacionadas; por un lado, la divina pareja en feliz simposio y, por otro, el ámbito mortal con la expresión del eros a través del beso. Esta unión de dos mundos incide, desde mi punto de vista, en la ascendencia de Dioniso con su esposa en los momentos importantes de la vida mortal, en este caso del amor entre las personas. Así mismo la visión del eros humano viene a reforzar, a su vez, la lectura de estas escenas de simposio dionisiaco como muestra de un festejo nupcial más que de un banquete propiamente dicho. En consecuencia, al lado del amor humano tenemos el amor divino, el eros de Dioniso y Ariadna, que queda claramente subrayado con la presencia de la cretense en el lecho del dios y semidesnuda.

Del Pintor de Lisípides, uno de los artistas que más veces ilustra este episodio en su producción, conservamos otra escena de alegre simposio nupcial en Cambridge (Cat. 377, **Lám. 60**). En este caso, el matrimonio está atendido por un joven copero que porta una enócoe con la que rellenar las fíalas no podemos asegurarlo pero por su juventud podría tratarse de Enopión, hijo de Dioniso y Ariadna. Probablemente nos hallemos ante una de las primeras escenas en las que se representa a Enopión niño, ejerciendo de copero para sus padres. El ejemplo seguro más antiguo es un ánfora de Exequias del 540-30 a. C. (Londres, B210, ABV 144,7, **Lám. 68**), que podría haber sido la fuente de inspiración del Pintor de Lisípides por la cercanía cronológica. El muchacho lleva en la otra mano una flor, igual a aquella que sostiene Dioniso con su mano izquierda. Las

¹⁰⁰ Véase capítulo VII. 2 La intimidad del Eros.

flores probablemente tuviesen una función relacionada con la seducción por medio de los olores. La fragancia de muchas era muy apreciada, como en el caso del loto, que incluso en una sus variedades, la azul, llegaba a producir un efecto casi alucinógeno muy buscado para ocasiones como el banquete. En esta pieza no podemos identificar el tipo de flor que aparece pero probablemente el alto contenido erótico de la escena venga a subrayarse por la presencia de las mismas¹⁰¹. Al lado de Enopión, está la mesita en la que se coloca la comida y sobre la que Ariadna ha depositado su fíala, mientras Dioniso la sostiene en la mano derecha. No es muy habitual la sustitución del cántaros o del ritón por este tipo de vaso. La fíala es un vaso especialmente destinado a las libaciones, que podemos encontrar en contextos divinos y humanos (Veyne 1990). En estos últimos suelen aparecer en escenas de despedida del guerrero o ante un altar, no son vasos de uso común sino de tipo ritual, en consecuencia no son extraños en manos de una divinidad.

La imagen se completa con dos sátiros que llevan en hombros, casi en la cabeza, a sendas ninfas, una tocando el *aulós* y otra con crótalos. Bajo la *kliné* del matrimonio un perro roe algo, dando una fuerte sensación de realidad. En el reverso cinco sátiros bailarines portan todo lo necesario para continuar con el banquete: más vino, una cratera, una enócoe y más música.

Entre estas escenas amorosas cabe destacar un grupo de piezas que parecen tratar de contextualizar de alguna manera la unión de Dioniso y Ariadna. Se trata, sobre todo, de vasos de pequeño tamaño, especialmente léцитos y enócoes, aunque también aparece en ánforas y copas¹⁰². En términos generales suele verificarse en las escenas en las que la pareja aparece tendida sobre cojines, solo en un ejemplo sobre una *kliné*, y tres aquellos que presentan a Ariadna sentada aparte¹⁰³. El elemento fundamental para reconocer un lugar determinado es la profusa presencia de vides que empiezan siendo sarmientos claramente diferenciados de las ramas que muchas veces porta el dios, y terminan simplificándose en un arabesco. Pongamos como ejemplo una de las piezas más antiguas y por añadidura más claras, hablo de un ánfora de Munich (Cat. 376; **Lám. 61**). La imagen muestra las características de los vasos precedentes, Ariadna tendida mostrando el pecho descubierto, al lado de Dioniso que sostiene el cántaros. La pareja está tendida sobre cojines a la sombra de una frondosa vid poblada de pequeños sátiros.

¹⁰¹ Sobre la importancia del loto y su relación con Dioniso véase Guarducci (1980: 48ss. y 1981: 57ss.). Para la relación de las fragancias con la seducción y el amor véase Badinou (2003: 64-69).

¹⁰² Cat. 372, 376, 391, 409, 410, 411, 414, 415, 417, 420, 428, 436, 442 y 443.

¹⁰³ En *kliné*: Cat. 443. Ariadna sentada: Cat. 428 y 442.

En el reverso encontramos uno de los episodios de Heracles, concretamente el de Euristeo.

Lo que nos interesa destacar es la notación paisajística, un elemento poco presente en la cerámica griega, que se caracteriza por la parquedad en sus medios narrativos¹⁰⁴. La representación de esa vid hace referencia a un lugar concreto, que según algunos autores no es otro que Naxo, en donde Dioniso halló a Ariadna dormida y en donde supuestamente tuvieron lugar las bodas divinas. El primero en señalar este dato fue ya Carl Robert (1918: 231), que aseguraba que las vides frondosas anunciaban la llegada del dios, frente a Hedreen (1992: 21 y 2002: 2-3) que prefiere entenderlo como una referencia directa a Naxo más que una prefiguración de Dioniso. La única certeza es que los pámpanos son la imagen más característica del dios y que le sirven como atributo inconfundible. Tanto es así que incluso en las escenas en las que él no está presente, como en un olpe del mercado de Londres (Cat. 237; **Lám. 47**) la visión de las ramas de vid, unida al ritón que sostiene la mujer, nos hacen pensar en el dios. Probablemente la mujer sentada sobre el *diphros* sea Ariadna, que porta los atributos de su esposo ante un miembro de su tíaso. Es una imagen que prefigura a Dioniso, subrayando su llegada de una manera implícita.

Volviendo sobre el ánfora de Munich, si partimos del supuesto valor significativo-geográfico de las vides, esto implicaría una relectura de la escena. Se trataría del banquete nupcial o del tálamo, dada la desnudez de la novia, ambientado en Naxo, lugar en el que según el mito fue abandonada Ariadna y en donde se encontró con Dioniso. Los sátiros que pueblan las ramas vendrían a acentuar esta interpretación, como parte integrante del tíaso que en otros vasos veremos en contextos similares procediendo a la vendimia. No es este el único ejemplo que conservamos con estas características pero sí el más preciso iconográficamente.

Una copa de Boulogne-sur-Mer (Cat. 372; **Lám. 62**) nos proporciona una versión similar. Es una pieza técnicamente de alta calidad que se conserva en muy buen estado, lo que nos hace suponer que procede de un contexto funerario, aunque nada se sabe de su origen. En el exterior vemos el esquema de copa de ojos y, entre ellos, Dioniso sentado de frente con un ritón en ambos lados, en uno de ellos acompañado por una ninfa que hace sonar los crótalos. Las vides que adornan todo el contorno surgen de dos sarmientos situados debajo de las asas. En el tondo (**Lám. 62b**) encontramos la

¹⁰⁴ Sobre este tema véase el artículo de J. M. Hurwit (1991: 42 y n. 56).

imagen que nos interesa, el medallón central está ocupado por una gorgona mientras que toda la superficie restante repite la decoración de las vides, haciendo crecer las raíces en eje con las asas de la copa, justo en el mismo punto que vemos en el exterior. Es un recurso artístico con unos resultados figurativos muy buenos puesto que crea la ilusión de una cílica rodeada de pámpanos que contiene el vino, el resultado último de la transformación de la uva. Es un juego entre continente, decoración y contenido que en esta pieza llega casi a la confusión de los tres.

Bajo la protección de los viñedos se desarrolla una escena de celebración en la que Dioniso y Ariadna, tendidos sobre cojines y duplicados, están siendo atendidos por los sátiros, que traen el vino y un ritón para el dios. Este banquete se despliega en el ambiente por antonomasia de Dioniso entre las vides y por tanto en Naxos. Algo parecido encontramos en toda una serie de vasos de pequeño tamaño para uso cotidiano como en las enócoes y en las léцитos. Una enócoe conservada en Compiègne (Cat. 411; **Lám. 63**) nos puede servir de ejemplo base para comprender la simplificación a la que se somete el modelo. Todo el cuerpo de la enócoe está decorado con las vides y bajo ellas asistimos de nuevo a esa celebración simposial en Naxos, en la que Ariadna está tendida al lado del dios. En este caso no lleva el pecho al descubierto, sino una especie de ‘camiseta’ negra con un extraño pliegue que deja ver la piel a la altura del hombro. Lo más probable es que cuando el pintor añadiese la pintura blanca para resaltar el cuerpo femenino se olvidase de pintarle el torso, lo que explicaría lo extraño de la vestimenta que lleva debajo del manto. A su lado Dioniso le ofrece el cántaros. Este esquema tendrá una gran difusión dentro de las Figuras Negras tardías, que se valdrán de esta visión sintética del mito para evocar las bondades de la unión de Dioniso y Ariadna.

En la introducción de este apartado vimos que existía un segundo tipo de imágenes monoposiales que aunque mantienen el tono sensual y probablemente hagan referencia al banquete nupcial presentan a Ariadna en un plano más apropiado para una esposa. El ejemplo más antiguo conservado se halla en un ánfora de Boston (Cat. 375; **Lám. 64**) que enlaza perfectamente con el discurso sobre la notación paisajística que acabamos de ver. En la cara principal Dioniso está reclinado sobre una *kliné* ricamente cubierta de cojines y telas estampadas. En su mano sostiene una copa de labio y mira hacia su esposa. Ariadna está sentada a su lado, con los pies sobre un escabel, y con una mano le acerca una flor, cuya familia no podemos reconocer, a la nariz de Dioniso. Ya comentamos la importancia de los olores en el ámbito del simposio y, sobre todo, en el

de la seducción¹⁰⁵. Detrás del dios dos sarmientos trenzados se alzan extendiendo sus ramas por la zona superior de la escena, entre los que vemos encaramado a un sátiro. En el extremo izquierdo otro sátiro hace sonar el doble *aulós* seguido por una ninfa con crótalos. En la cara B (**Lám. 64b**) se despliega una escena de vendimia, dos sátiros acercan dos cestas llenas de racimos y un tercero está pisando la uva. A los lados dos sátiros se entretienen con unas ninfas. Como señala Carpenter (1995: 158) ésta parece ser una variante sobre el modelo anteriormente estudiado, en la que podemos reconocer de nuevo a Ariadna. Sin embargo discrepo de él cuando afirma (1995: 160) que éstas son las primeras imágenes de Dioniso y Ariadna en la cerámica de Figuras Negras, y también cuando dice que será el único contexto en el que aparecerá también en las Figuras Rojas.

Entre estas escenas pienso que merecen cierto detenimiento aquellas en las que Ariadna acaba de llegar a la celebración, que como veremos tendrán descendencia en época clásica. Se trata de vasos que representan el momento previo al contacto físico con el dios, en los que Hermes juega de nuevo el papel de guía o introductor. En una hidria de finales del siglo (Cat. 400; **Lám. 65**) encontramos, aunque de manera muy fragmentaria, a Dioniso sobre la *kliné*. Hermes se presenta al dios con Ariadna, ésta sostiene en la mano una flor y detrás hay un sátiro itifálico. Otra pieza de similares características es también una hidria, conservada en Londres (Cat. 399; **Lám. 66**) del taller de Lisípides y por tanto de la misma época. Esta vez la escena se refiere al mito del Retorno de Hefesto, que como veremos no será la última vez que comparta espacio con Ariadna. El ilustre cojitrancó entra por la izquierda saludando al dios, delante van una pareja de sátiro y ninfa que siguen alegremente a un sátiro citarista que anima la escena. La presencia de la música, el vino y el tíaso son la muestra de que estamos presenciando el famoso banquete de Naxos en el que Dioniso emborrachó a Hefesto para convencerlo para regresar al Olimpo a liberar a su madre. Dioniso, con sus largos cabellos rizados, se gira hacia dos recién llegados. Es Hermes el que acepta el cántaros que el dios le ofrece y además trae consigo a una joven. Ella presenta características diferentes de la ninfa, lleva el pelo recogido con una *tenia* y viste *himation* y *chiton*, además su actitud un poco dubitativa corresponde al tradicional *aidós* de la novia y nos hace pensar que se trata de Ariadna (Hedreen 1992: 19 n.60). En otra hidria encontramos la continuación de la escena (Cat. 398; **Lám. 67**) Hermes se aleja hacia la

¹⁰⁵ Véase también el ya clásico trabajo de Detienne 1983.

izquierda una vez cumplida su misión de unir a Dioniso con su esposa. Ariadna, ya instalada al lado de su marido, le acerca una flor en señal de seducción, mientras él alarga el brazo, quizás para acariciarla. Un sátiro toca el *aulós* y una pareja de ninfa y sátiro presencian la escena de amor conyugal.

Como podemos ver hay dos componentes que están normalmente presentes en estas escenas, la música y las flores, que unidas al vino propician los encuentros de la pareja. Esto es una constante que se encuentra también en las escenas de simposios mortales, en los que las heteras también portan flores y se perfuman con la intención de llamar la atención de sus parejas. El erotismo implícito en las fragancias en el mundo griego se puede rastrear también en la literatura donde encontramos menciones abundantes a las flores en contextos amorosos. Las escenas del monopsio o del simposio nupcial de Dioniso y Ariadna presentan el mismo erotismo, implícito cuando se traduce en flores (Cat. 390 ó 392) y más descarnado cuando la joven muestra su torso desnudo.

Todas las escenas analizadas hasta ahora presentan el problema del uso del esquema del simposio, en concreto del monopsio, para representar a Dioniso y cuál es su origen y significado. La respuesta no es fácil: más allá de las escenas en las que podemos establecer una lectura de tipo nupcial, en la que probablemente se trate del banquete de bodas de la pareja o del tálamo cuando ella se encuentra desnuda, nos interesa individualizar las imágenes en las que la esposa aparece como una figura solemne sentada aparte. Habíamos señalado que el esquema tiene su origen en las escenas asirias de celebración del monarca y que en fábrica ática se relacionan con los relieves de *Totenmahl*. Sin embargo hay quien ha propuesto que Dioniso aparece como banqueteador porque los griegos, siendo conscientes de su origen tracio, hacen uso de una iconografía oriental para celebrar al dios y al mismo tiempo subrayar esa particularidad (Akerstrom 1981: 19). No comparto, al igual que Shapiro (1989: 93 y 100), la idea de que los helenos entendían a Dioniso como a un dios extranjero, al menos en la época de la que estamos hablando y que es mucho suponer que los ceramistas llegasen a esas sutilezas del lenguaje figurativo cuando ya habían utilizado el esquema del monopsiasta para representar a Aquiles y a Heracles. Creo más convincente buscar el nexo formal con los relieves de *Totenmahl*, en los que nos encontramos con una manera de honrar a los muertos mostrándolos con sus posesiones, su familia y, a veces, con su caballo, símbolo evidente de estatus social. Steinhart y Slater (1997: 207) asocian ese mismo significado a las escenas en las que aparece

Dioniso, y desde mi punto de vista, la presencia de Ariadna como esposa del dios es un elemento más que recalca la posición del señor en sus dominios, confirmando la hipótesis de ambos investigadores.

Sin embargo, el banquete era una institución en el mundo heleno para los vivos, un simposio o monopsio divino es una imagen del 'bon vivant' que queda firmemente grabada en la retina de los mortales como modelo de la felicidad a la que ellos también pueden aspirar. Ariadna como esposa y participante del monopsio de su marido refrenda una costumbre típica del ceremonial nupcial heleno. Cuando las familias de los novios no podían permitirse organizar el banquete, un santuario lo ofrecía, proporcionando la comida de las ofrendas recibidas. Estas reuniones se organizaban a imagen del simposio, pero obviamente con la presencia femenina. Las mujeres se sentaban separadas de los hombres pero frente a ellos (Oakley y Sinos 1993: 23). Sea la celebración en un santuario, sea la celebración en la casa de la novia, la realidad es que sí existía una ocasión en la que la mujer compartía con el hombre el espacio del banquete, y era su banquete nupcial, por lo que no es de extrañar que Ariadna cumpla aquí con su función de esposa de Dioniso al igual que lo hacían las mujeres griegas con sus maridos.

El vínculo con el ámbito funerario lo podemos rastrear en Píndaro (*Píticas*, X) que narra cómo en la Edad de Oro los hombres compartían con los dioses y héroes el banquete, en una especie de paraíso común a todos. Esto explica la importancia de la imagen de Dioniso y Ariadna como simposiastas, ellos no sólo son un paradigma del matrimonio feliz, sino que también recuerdan al espectador que el banquete es el símbolo del lujo y de esa vida de los inmortales a la que ellos también aspiran (Hoffmann 1992/93: 162ss.). Por otro lado, Fehr (2001: 24ss.) ha señalado la importancia de Dioniso como dador de felicidad y su papel en el simposio puede ser el de recalcar la importancia de este aspecto. Él les regala a los mortales el vino, centro absoluto del banquete, y con el les da también la oportunidad del éxtasis y de la 'locura' que provoca su ingestión y que les proporciona esa felicidad.

A lo largo de este capítulo hemos podido comprobar el papel de Ariadna en un contexto nuevo para añadir al de las escenas de epifanía y las de auriga, en el que su valor como esposa del dios queda afirmado y enfatizado. Por un lado, hemos visto imágenes en las que la joven cretense compartía la *kliné* o el lecho con el dios, con un claro componente de tipo erótico y festivo en el que se acentuaban elementos como su desnudez y familiaridad con Dioniso o la música y el vino, aludiendo con bastante

probabilidad a los festejos en Naxo con motivo de sus bodas. Por otro, también la hemos reconocido retratada como la joven esposa, renuente y tímida, que Hermes porta al primer encuentro con su marido, o como la ‘esposa oficial’ sentada a los pies del dios siguiendo el modelo compositivo de origen oriental y que después se difundirá en los relieves de *Totenmahl*. En consecuencia podemos concluir diciendo que el esquema iconográfico del simposio viene a presentarnos una visión nueva de Dioniso y su esposa, sea desde una perspectiva erótica, sea desde un punto de vista más formal, en el que el dios se presenta bajo la forma del marido en el banquete acompañado de su fiel esposa. En esta idea del dios como monopsiasta quedan reminiscencias de la parafernalia oriental pero sobre todo se asocia en cierta medida al culto de los héroes (Aquiles y Heracles, sus antecesores en el uso de este modelo) en el que el simposio y la fiesta eran algo inherente a la celebración (Murray 1988: 247) y que aquí viene a traducirse en una imagen feliz del matrimonio.

V.4 Los hijos de Ariadna.

Una de las muestras más explícitas del matrimonio de Dioniso y Ariadna es la presencia de sus hijos en la figuración vascular. Según las fuentes literarias la pareja fue muy prolífica: a Enopión y Estáfilo, los hijos más mencionados, Apolonio de Rodas añade a Toante (4.424-26) y Apolodoro (*epit.* 1.9) menciona además a Pepáreto. El escolio de Apolonio de Rodas (3.997) menciona a los tres primeros y a Látramis, Evantes y Tanópolis, mientras que Pausanias nos dice (1.3.1) que el barrio del Cerámico fue llamado así por un héroe local, Céramo, que era hijo suyo. El problema principal que se plantea es que debido a las vicisitudes del mito de Ariadna, no siempre se puede distinguir con exactitud la prole divina de los frutos de su unión pasajera con Teseo.

Enopión y Estáfilo (recogidos por historiadores naxios a los que se refiere Plut. *Thes.* 20.5) son sus dos retoños más conocidos, aunque del primero no hay acuerdo entre los autores con respecto a su paternidad. Hesíodo (F 238) sostiene que fue Dioniso, mientras Ión de Quío (Plut., *Thes.* 20 y D. S. 5.79.1) dice que estaba difundida la creencia de que ambos hermanos eran hijos o de Teseo o del dios. Enopión (D. S. 5.79.1) se puede reconocer en diferentes escenas de las Figuras Negras; el primer ejemplo seguro (con una inscripción), es un ánfora de Exequias del 540-30 a. C. (Londres, B210,

ABV 144,7, **Lám. 68**)¹⁰⁶. Aparece desnudo y sosteniendo una enócoe con la que pretende rellenar el cántaros de su padre, actitud que encontraremos de nuevo en vasos con Ariadna haciendo de copera. Enopión, como su nombre sugiere, está asociado a la viticultura, Diodoro recoge que aprendió la técnica de su padre (5.79.1) que según Teopompo (Athen. 1.47.26) se la enseñó a los habitantes de Quío.

Desde el punto de vista iconográfico el esquema básico es el de una mujer que sostiene a dos niños (Cat. 453; **Lám. 69**), uno en cada brazo, normalmente acompañada por Dioniso y, en algunos casos, por miembros del tíaso o por Hermes. Al igual que en las ya estudiadas escenas de epifanía, una vez más volvemos a encontrar desacuerdo entre los estudiosos a propósito de esta *kourotrophos*, pues Carpenter (1986: 24) ha defendido, basándose en otras escenas de la cerámica, que se trata de Afrodita con su prole, Hímero y Eros. Otros estudiosos apoyan esa lectura mientras que algunos proponen que se trata de Ariadna¹⁰⁷.

La negativa a ver a Ariadna en estas escenas se basa en un escifo fragmentario de Figuras Negras hallado en la Acrópolis (Atenas, Acrop. 603^a, **Lám. 70**), donde Afrodita, con un *titulum*, sigue a Dioniso, mientras en sus brazos sostiene a un niño. Así mismo, en un fragmento de Naucratis asociado a Clitias (Londres B601.17; ABV 78,3; **Lám. 71**) encontramos a una Afrodita con Hímeros y Eros en sus brazos, por lo que la identificación, según Carpenter, es aplicable a los demás vasos. Sin embargo creo, como ha subrayado Hedreen (1992: 34ss.), que el nexa Afrodita y Dioniso a pesar de verificarse en la poesía (Anacreonte F 14 Gentili) es demasiado débil como para asumir que la madre de esos niños sea otra que Ariadna, a la que las fuentes literarias le dan la exclusiva sobre la descendencia de Dioniso. Además, por un lado, el escifo de la Acrópolis presenta solamente una imagen muy fragmentaria de la escena original, por lo que establecer una hipótesis basándose en él es cuanto menos arriesgado, dado que no podemos tener la certeza de que representaba el mismo esquema iconográfico que en los vasos de nuestro grupo. Por otro lado, la figura de la madre que sostiene en brazos a sus hijos es algo habitual puesto que dentro de la estructura mítica griega es bastante frecuente encontrarse con binomios¹⁰⁸. Así las cosas, no sólo puede tratarse de Ariadna

¹⁰⁶ Según Hedreen (1992: 34) el hecho de que Enopión aparezca asociado a su padre en el ánfora de Exequias, prueba que la relación de Dioniso y Ariadna debía conocerse al menos desde un poco antes.

¹⁰⁷ A favor de la hipótesis de Carpenter: Robinson (1956), Hall (1915), Greifenhagen (1929: 98 n.21) y Shapiro (1989: 94-95 y 121-122, con reservas). A favor de que se trate de Ariadna: Simon (1963: 13 n.45), Webster (1966: 25), Schefold (1992 [1978]: 22), Hedreen (1992: 34ss.) y, con matices, Isler-Kerényi (2001: 120) y Mommsen (2005).

¹⁰⁸ Sobre el concepto de dualidad o bipolaridad en el mito griego véase Frontisi-Ducroux (1980).

con Estafilo y Enopión o de Afrodita con Hímero y Eros, también puede ser la Noche con sus hijos, Sueño y Muerte, que aparecen en el cofre de Cípselo (Paus. 5.18.1).

Este grupo de vasos se caracteriza por no presentar variaciones iconográficas importantes, a excepción de la presencia a veces de un solo hijo, que puede responder a las diferentes versiones de la historia. Probablemente en esos casos nos hallemos ante una imagen de Enopión, que es el descendiente de la pareja con más peso específico en la mitología y por ello probablemente el más representado. En todo caso no existe ningún elemento que sirva para identificarlo con claridad, por lo que su identidad siempre quedará en entredicho. Frente a esa imposibilidad de saber de qué hijo estamos hablando, la única cosa segura es reconocer a la madre. La contextualización de las escenas es clara, igual a la que ambientaba las imágenes de la epifanía que vimos en el primer capítulo. Es más, Dioniso mantiene su hieratismo, ya habitual, mostrándose como una divinidad barbada y coronada de hiedra. En su mano sostiene o el ritón o el cántaro y una rama de pámpanos o de hiedra. El dios mantiene siempre un contacto visual con su esposa, a excepción de un par de ejemplos en los que gira la cabeza para saludar a Hermes. El mensajero divino vuelve a estar presente en muchas de estas escenas, casi como recordatorio del primer encuentro de la pareja y probablemente asociado también a la infancia: hemos de tener presente que fue Hermes quien entregó a Dioniso niño a sus cuidadoras, las ninfas de Nisa. Ese estrecho vínculo que le une al dios, desde sus primeros años de vida, permanece inmutable en los diferentes momentos de su vida de adulto, y sobre todo en los trascendentales, como el hallazgo de su esposa, sus bodas o la presentación de sus hijos.

Por lo que concierne a Ariadna (Cat. 453; **Lám. 69**), nada ha cambiado, sigue como una joven sin atributos claros. En estos vasos ni siquiera hay elementos que nos hablen de la nupcialidad, como el hecho de que apareciese velada o la presencia de la corona, posiblemente porque se trata de una imagen de esposa-madre, en la que lo que importa es lo que implica la presencia de los niños. En cuanto a su atuendo, todo sigue igual, alternando un peplo que deja al aire los brazos, con un manto, posiblemente el mismo *pharos* con el que se cubría en las escenas de encuentro con Dioniso.

La presencia de los niños en la cerámica griega adquiere una mayor relevancia en las Figuras Rojas, frente al reducido número de ejemplos en las Figuras Negras. Ni siquiera son muchas las piezas que representan a la madre en su quehacer cotidiano con los hijos (Keuls 1985: 111-113). La infancia nunca recibió mucha atención por parte del arte griego, a excepción del Helenismo, puesto que supone un momento de la vida en el

que los niños no son todavía ciudadanos y por ello tienen un valor más de elemento representativo que activo en las imágenes de la cerámica¹⁰⁹. Suelen estar asociados a representaciones de tipo funerario, de ahí su presencia en léцитos y en estelas, y a las coes de las Antesterias, por lo que una lectura de estas escenas como “imágenes de género” no es muy apropiada (Lewis 2002: 17).

En este caso los hijos de Ariadna son un síntoma claro de la fertilidad de la pareja, cualidad indispensable en la institución griega del matrimonio y sin la cual no tendría sentido. Hasta el momento hemos ido analizando las diferentes escenas en las que Ariadna iba tomando forma como compañera de Dioniso, perfilándose cada vez más claramente su función y su significado. La joven cretense está protagonizando su última metamorfosis, primero pasó de mortal a inmortal, y ahora está transformándose de *nymphé* a *gyné* pues ha dado a luz a los hijos legítimos de su esposo. La celebración del matrimonio no termina con la ceremonia sino con el nacimiento del primer hijo. Esta serie de cambios funcionan como perfecto paradigma de los cambios de la vida de la mujer griega, Ariadna al lado de su esposo es la muestra del lugar de la esposa amante junto a su marido, espejo en el cual se pueden reflejar las mujeres atenienses. Dioniso y Ariadna son el matrimonio arquetípico, mucho más perfecto que otras parejas divinas como Zeus y Hera, puesto que en ellos se manifiestan las virtudes de la unión: fidelidad e hijos y, además, se añade una expresión clara de la felicidad conyugal que se irá evidenciando a lo largo del siglo V a. C.

Esta serie de vasos que muestran a dos retoños gemelos es una señal de fertilidad; los hijos, sobre todo los varones, eran siempre motivo de felicidad porque garantizaban la continuidad del *oikos*. En las Figuras Rojas se puede rastrear la idea de la ‘unión para la procreación’ en varias escenas con niños, que aluden claramente a la organización económico-humana sobre la que se funda la *polis*, esto es, el *oikos* (véase para los ejemplos Sutton 2004: 344). Los partos múltiples estaban considerados monstruosos pero no ocurría lo mismo con los mellizos. El nacimiento de gemelos está asociado con concepciones un tanto anómalas, normalmente dobles, referidas a veces a un dios que interfiere con el esposo, como en el caso de los Dióscuros, o Heracles e Ificles. Para una mujer mortal un acontecimiento similar hacía que las sospechas de un adulterio cayesen sobre ella e incluso podía conllevar el repudio (Isler-Kerényi 2001: 120). A ello tenemos que añadir el problema social que se genera por la cuestión de la herencia para

¹⁰⁹ Un interesante libro que hace un estudio del caso de la infancia en el mundo griego antiguo empezando con la prehistoria egea, es la obra conjunta editada por Neils y Oakley (2004).

el primogénito. El caso de Ariadna es excepcional, el pintor ilustra diferentes versiones del mito, con un hijo o con dos. En este último caso, no estamos en condiciones de saber si el artista entendía que ambos bebés eran fruto del amor de Dioniso o si eran cada uno de un padre, un héroe y un dios como en el caso de los Dióscuros.

Sin embargo, existen otras imágenes que presentan también a una madre con sus hijos en brazos en contextos ajenos a Dioniso, por ejemplo en un ánfora del Louvre (F 226; *Add*² 82 [308.66] **Lám. 72**) en la que la mujer está entre dos columnas rematadas por sendas lechuzas, esto es, valiéndose del esquema de las ánforas panateneas. La interpretación se complica con connotaciones probablemente referidas al contexto cívico ático pero no necesariamente vinculante con nuestras escenas¹¹⁰. Desde mi punto de vista, los vasos con Dioniso acompañado de la *kourotrophos* recalcan el papel de madre de Ariadna, asumiendo probablemente que el parto doble sea la consecuencia de su pasado pero con una lectura positiva puesto que los hijos son el paradigma de la fertilidad de su matrimonio¹¹¹.

Una lécito viene a confirmar este papel de Ariadna como madre; se trata de una pieza conservada en Bochum (Cat. 447; **Lám. 73**) con una escena que se desarrolla en torno a la *kliné* en la que está Dioniso. El dios está cogiendo el cántaros que un sátiro le ofrece, mientras a los lados está flanqueado por dos mujeres sentadas en sendos *diphroi*. La de la izquierda se entretiene oliendo una flor, mientras que la de la derecha sostiene en su regazo a un niño de pocos años¹¹². La escena es sorprendente porque combina dos ámbitos totalmente opuestos, por un lado el simposial y, por otro, el de gineceo, lo que nos obliga a replantearnos los compartimentos estancos en los que tendemos organizar, un tanto rígidamente, la figuración. Esta contaminación de dos ambientes, que normalmente están muy claramente diferenciados en la vida cotidiana, nos hace pensar que nos hallamos ante una imagen de intimidad dionisiaca, en la que la presencia de las dos mujeres nos desconcierta un poco. En principio, basándonos en la lectura de la flor como un elemento que alude a la seducción sería sencillo identificar a la mujer con Ariadna, pero la otra muchacha sostiene en brazos a un bebé, enfatizando la figura del

¹¹⁰ Isler-Kerényi (2001: 121ss.) considera que se trata de escenas que aluden a mujeres de moral dudosa que siendo madres de gemelos varones son reinsertadas en la sociedad con el fin de hacer crecer las filas de los ciudadanos. Las escenas que incluyen a Dioniso no mostrarían a su esposa sino a una mujer anónima que el propio dios integraría en la sociedad, en la *polis*. En el caso concreto del ánfora parisina Foley (2004: 116) sostiene que se trata de Leto con Apolo y Ártemis.

¹¹¹ Isler-Kerényi (2001: 123) cree que Ariadna no puede ser ejemplo de estas virtudes y que, por su flexibilidad interpretativa, es el modelo para todo tipo de mujeres.

¹¹² Para la cuestión del problema de la diferenciación de la edad de los niños en la cerámica véase Vollkommer (2000).

niño de una forma que hasta ahora no habíamos visto. Esta llamada de atención sobre el retoño ha sido puesta en relación con una lectura funeraria de la imagen, similar a la que podemos encontrar en estelas para los enterramientos (Lewis 2002: 18ss.).

Los niños suelen estar en un plano secundario respecto a los adultos, y su función, como ya dijimos, es subrayar la fecundidad de una unión. En este sentido son más síntomas de la relación de dos adultos que figuras con peso específico en la narración. En el caso de la Ariadna *kourotrophos* no creo que haya que ir más allá de esa lectura en clave matrimonial, mientras que en la lécito de Bochum hay un desarrollo de la escena que no pienso que sea casual. Así las cosas, frente al valor adjetivo de los gemelos de los vasos anteriores, el bebé que sostiene Ariadna y con el que interacciona muestra una visión más tierna de la relación madre e hijo, muy en consonancia con las imágenes de la alegría dionisiaca que veremos en el siglo V a. C.

Si analizamos a la luz de un uso funerario la imagen de la lécito, la que fue una insólita combinación quizá no sea tan chocante¹¹³. Por un lado, hemos visto que el monoposiasta es una iconografía que puede relacionarse con contenidos funerarios: así se difundió en el mundo etrusco o en los relieves de *Totenmahl*. Por otro, la madre en actitud cariñosa con su prole es una iconografía asociada a las estelas funerarias y ciertos vasos del siglo V a. C. en adelante. Aunque en ambos casos nos apoyamos sobre evidencias cronológicamente posteriores, la realidad es que en una pieza de finales del siglo VI (hacia el 510 a. C.) de claro valor mortuario encontramos ya unidos dos motivos tradicionalmente ligados al mundo funerario. Quizá el pintor tratase de proponer para el más allá una imagen de la felicidad conyugal usando un paradigma divino para la familia humana, de una manera similar a las escenas de Dioniso monoposiasta con su esposa.

No es la primera vez que Dioniso y Ariadna aparecen en un contexto de tipo doméstico, casi como protectores del *oikos*, pero sí la primera con una posible lectura funeraria. En una píxide conservada también en Bochum (Cat. 264; **Lám. 74**), tan sólo unas decenas de años anterior, encontramos otra interesante imagen de la ascendencia de la pareja sobre la vida humana.

¹¹³ Según Sutton (2004: 338ss.) no siempre que existe interacción entre madre e hijo se puede hablar de un simbolismo funerario, a veces, cuando menos en algunas Figuras Rojas, aluden a la nupcialidad pues decoran piezas que se usaban en el ajuar de la novia, como el *lebes gamikos*, cuya función podría ser la de regalo de bodas o tras el nacimiento del primer hijo. No cree que se pueda hablar de lecturas funerarias *ad hoc*, lo que no excluye que hayan podido adquirir ese significado posteriormente.

Dioniso y Ariadna aparecen sentados frente a frente, él sostiene una frondosa rama de vid, cargada de racimos que se extiende a su espalda, detrás de la que está un sátiro. Ariadna, con la cabeza velada, agarra tres ramas de hiedra que la enmarcan en un arabesco, y con la misma mano sostiene la corona, que tan repetidas veces hemos visto, y el borde de su *pharos*. Detrás de ella (**Lám. 74b**) se desarrolla una escena doméstica de labores femeninas. Una esclava sostiene un huso con ayuda de un niño, delante una mujer sentada tiene un *kalathos* a sus pies, con otro niño delante. Otra mujer, también sedente, está hilando y se gira hacia atrás, mientras un niño está al lado de un segundo *kalathos*. Los sigue una mujer (**Lám. 74c**), que por el gesto hacia su pierna se diría que está usando un epínetro, mientras una niña la observa. La última mujer (**Lám. 74d**) está sentada pero se gira hacia las demás y parece de un rango superior, lleva un *pharos* y sostiene una corona en la mano. Ante ella están dos hombres envueltos en sus mantos y con las manos en gesto de hablar.

Además de la presencia en un mismo espacio de dioses y de humanos, lo que más llama la atención es que nos encontramos en un interior, aclarado por las guirnaldas que penden de la pared en la parte superior del vaso. El tipo de personajes que está en la escena nos da la pista de que nos hallamos en el interior de la zona de las mujeres, en el corazón del *oikos*, en dónde los hombres no tienen cabida. Allí las mujeres tejen y atienden a los niños. Como en la mayor parte de la cerámica en esta escena no podemos diferenciar el estatus de las figuras representadas, aunque lo más probable es que se trate de esclavas con la señora de la casa. Algo similar ocurre con los niños, de los que ni siquiera por su atuendo somos capaces de decir si son los hijos de la familia o jóvenes esclavos, lo que sólo nos permite hacer hipótesis sobre su identidad (Lewis 2002: 83).

La cuestión es que estamos ante una escena familiar en la que se retrata la labor propiamente femenina de hilar y tejer, acompañadas por la infancia de la casa, pero en la que hay dos hombres. La única explicación posible, siempre y cuando partamos de la creencia de que nos encontramos en casa de una mujer honesta, es que se trate del *Kyrios*, marido y señor de la casa con la servidumbre. Éste se presenta ante su esposa individualizada por la corona que sostiene en alto, que es un regalo o muestra de amor que ya hemos visto en manos de la propia Ariadna. Este tipo de escenas del *oikos* suelen aparecer en vasos de uso femenino como las píxides, lebes o hidrias, sin olvidar que las léцитos entran también dentro de ese ámbito porque las tareas relacionadas con la muerte son propias de mujeres. En este caso concreto la escena se complementa con la inserción del componente divino en la escena humana; sin embargo, es un injerto

claramente diferenciado en el espacio cerrado del *oikos* por la presencia de las vides y la hiedra, que enmarcan y aíslan a los dos dioses. El sátiro que permanece fuera del espacio cerrado por las plantas dionisiacas es la figura que sirve de puente entre la realidad humana y al divina, papel que por su naturaleza de híbrido desempeña perfectamente a nivel simbólico y visual.

Dioniso y Ariadna como matrimonio prototípico ejercen aquí de protectores de la vida familiar, del *oikos*, demostrando, al menos, desde el punto de vista iconográfico, su ascendencia sobre el ámbito doméstico. Si en la lécito de Bochum (**Lám. 73**) vimos que ellos mismos protagonizaban una escena de intimidad familiar, en la que estaba presente la imagen del hijo como señal del objetivo del matrimonio, aquí los encontramos en una escena similar pero en la que los participantes son mortales actuando bajo la mirada de los dos dioses, que se mantienen al margen de la acción.

Así las cosas son cuatro los datos básicos que podemos extraer de este apartado. En primer lugar, las fuentes nos hablan de la fecundidad de la unión de Dioniso y Ariadna, dando nombre a algunos de sus hijos y destacando a Enopión y Estáfilo. En segundo, la pintura vascular coloca a una mujer con dos hijos vinculada a Dioniso en toda una serie bastante uniforme de vasos, lo que parece aludir a las fuentes escritas. En tercero, Dioniso aparece en contexto simposial acompañado por una mujer que juega con su hijo, retratando casi una escena de intimidad familiar y, en cuarto y último lugar, la pareja se verifica, al menos en una ocasión, como participante y protectora de una escena doméstica con una señalada presencia de los niños. A la vista de estos elementos no es tan arriesgado afirmar que probablemente Dioniso y Ariadna funcionen como un arquetipo de matrimonio perfecto, que se traduce en los hijos que tienen y al mismo tiempo en su apoyo y protección a la familia humana, el núcleo por antonomasia de la organización de la polis. A pesar de que no poseemos fuentes escritas que nos apoyen, la realidad es que a través de una observación atenta de la pintura vascular comienza a emerger una imagen mucho más compleja de Dioniso que aquella del dios del vino y de la fiesta y por ende de su esposa, de la que no se han conservado trazas sobre un posible culto pero que a nivel mítico parece haber tenido una relevancia que la religión de la Grecia Continental le negó.

V.5 Las cabezas colosales: ¿ánodos o sinédoque?

En este recorrido que estamos haciendo sobre la imagen de Ariadna en las Figuras Negras existe un grupo de imágenes, presentes en formas muy distintas, en el que nos encontramos ante cabezas colosales que ocupan la práctica totalidad del espacio del vaso. No siempre se puede establecer la identidad de esos personajes que en algunos casos es probable que sean simples mortales, al igual que tampoco se puede saber con cierta seguridad su significado. En términos generales, al igual que en las demás escenas de la cerámica, las figuras masculinas suelen estar más individualizadas por la presencia de atributos inequívocos frente a la homogeneidad relativa de los bustos femeninos. Esto vuelve a causarnos problemas a la hora de individualizar a Ariadna en estas piezas, tanto es así que la única mujer que reconocemos con claridad es Sémele, puesto que aparece identificada con una inscripción en la famosa copa del Pintor de Kallis (Nápoles, Sant. 172; *ABV* 203,1 y 2; *Para* 92, **Lám. 75**) En esta pieza (Isler-Kerényi 1997), aunque se ha querido ver el ánodos de Sémele que regresa con su hijo de los infiernos, lo más probable es que la posición centrada y privilegiada del cántaros, así como la fuerte presencia de las vides aluda al vino, a la vegetación y a las estaciones, puesto en relación con una lectura ctonia del dios¹¹⁴.

Desgraciadamente no tenemos inscripciones que nos ayuden a identificar a la mujer que acompaña a Dioniso en las escenas de nuestro catálogo y será exclusivamente el contexto el que nos dé la pista sobre su identidad. El origen de este esquema iconográfico no es claro y desde luego no es exclusivo de Dioniso, sino que se puede verificar en otras divinidades y probablemente también en imágenes de mortales. Aparece en los años centrales del siglo VI a. C. en las copas de labio y en el entorno de Lido y de los ‘Pequeños Maestros’ para después popularizarse en otras formas como crateras o léцитos¹¹⁵. Callipotis (1980: 320) defiende un posible influjo de la Grecia oriental, pues en algunas ánforas cicládicas se encuentran imágenes de bustos femeninos en los que la cara está vista de perfil mientras que el cuerpo está de frente. Este modelo

¹¹⁴ Dioniso como divinidad infernal está atestiguado en diversas fuentes (Herácl. *apud* Clem. Alex., *Protr.* 2.34.4; *Etymol. Magn.*, p. 406, 46 ss.; Eur. F 912; *Himnos*, 53, v. 1; Nonn., *D.*, 31.144) y parece que en la evolución tardía de su figura sí existía cierta idea de dios de las almas, probablemente propiciado por los cultos místéricos asociados a él y posiblemente su relación con el culto eleusino tenga algo que ver. También habrá que tener presente que a lo largo del siglo IV se producen fuertes contaminaciones con las religiones de la periferia de Grecia, en donde hay figuras similares a Dioniso que pueden haber influido en la figura del dios heleno (Metzger 1944: 314 y 1951: 393).

¹¹⁵ Para una mayor atención sobre las cuestiones de atribución y talleres véase Callipotis (1980: 318) con la bibliografía clásica sobre la discusión.

se difundirá en el ámbito de Lido, frente a los “Pequeños Maestros” que pintan ambas partes vistas de perfil. Isler Kerényi (2001: 73) ve un antecedente en las ánforas de panel del primer cuarto del siglo VI a. C., en las que se encuentran o prótomos de caballos o bustos femeninos; ambos, de alguna manera, vendrían a ilustrar dos de las posesiones fundamentales del estatus de hombre heleno: la montura y el *oikos*¹¹⁶.

El problema de estas escenas de bustos de mediados de siglo es su interpretación. En la historiografía decimonónica se leía el *ánodos* de Dioniso, una especie de epifanía en la que el dios regresa de los infiernos acompañado de su madre Semele (Mezger 1944: 300). Sin embargo en el siglo XX algunas voces se han alzado en contra de esta interpretación basada en la iconografía del *ánodos*¹¹⁷. La otra hipótesis más difundida es la de Buschor (1937) que ha propuesto que estos bustos son una simplificación o abreviatura de la imagen completa de Dioniso y de su acompañante femenina, esquema en el que también reconocemos a Atenea, Hermes o Heracles y que se puede aplicar a todas las escenas de Figuras Negras. Sostiene que no se puede hablar de *ánodos* más que en las escenas representadas en las Figuras Rojas, afirmación que Bérard (1974) matiza, puesto que señala la existencia de primitivas imágenes de pasajes ctonios en las Figuras Negras y prefiere darles una explicación ritual.

El tema del *ánodos* se desarrolla plenamente con las Figuras Rojas pero sus antecedentes se pueden trazar con anterioridad. El esquema compositivo escogido para representarlo está muy influido por los dramas satíricos, en los que era muy habitual el recurso de hacer aparecer a un personaje a través de una trampilla en el suelo. En la segunda mitad del siglo V a. C. sufre una decadencia para volver a aparecer con renovadas fuerzas a principios del siglo IV a. C. (Metzger 1944: 304-6).

En nuestro catálogo recogemos ocho piezas (tres copas; dos crateras; dos léцитos y una enócoe) que abarcan la segunda mitad del siglo VI a. C. y que no presentan, más allá de la presencia de las cabezas colosales, homogeneidad iconográfica. Conviene comenzar por las copas, los ejemplos más antiguos de este tipo de figuración.

En primer lugar, destacamos que dos de ellas pueden estudiarse agrupadas, mientras que la copa de los “Pequeños Maestros” (Cat. 460) responde a la tipología creada por Beazley (1932) de las “Copas de Cabezas”¹¹⁸. Este grupo de piezas se caracterizan, con algunas excepciones, por representar a una mujer joven, bien vestida y

¹¹⁶ Sobre la cuestión del *oikos* y su representación en la cerámica ática véase: Sutton (2004).

¹¹⁷ Buschor (1937) y Marcadé (1952).

¹¹⁸ Para un listado de las ‘Copas de Cabezas’ y bibliografía sobre el tema véase: Beazley (1932: 174-5 y 1939: 282-3).

con joyas, así como con peinados complicados. Su significado comúnmente aceptado se basa en la inscripción, “Kalistanthe”, presente en una de ellas y que alaba a una hetaera; ello, unido al uso en el simposio de estas piezas, ha conducido a una identificación con las únicas mujeres que estaba permitidas en el banquete, aquellas destinadas al entretenimiento.

La copa de nuestro catálogo (Cat. 460; **Lám. 76**), conservada en Nueva York, nos muestra dos bustos en el labio, uno a cada lado y en eje axial con las asas. En la segunda banda el ceramista ha dejado su firma autógrafa por duplicado, “Epitimos epoiesen”, enmarcada por sendos leones a ambos lados. Se trata de una organización del vaso que recuerda a composiciones heráldicas más que a una escena con un contenido narrativo claro. Los bustos no presentan siquiera características particulares que nos permitan una identificación segura. El hombre (**Lám. 76b**), con barba apuntada y cabellos largos recogidos al final, lleva una corona, apenas visible, posiblemente de hiedra, mientras que la mujer lleva la melena recogida en una especie de *sakkos* trenzado y lo que parece ser una gargantilla en zig-zag. En la producción de la época contamos con un ejemplo muy similar en una copa en Atenas (17873; *Add* 55 [203.2].) En la banda exterior (**Lám. 77**) vemos a una mujer caracterizada con el mismo tocado y con la gargantilla. Una inscripción la llama “Símulis”, nombre ya atestiguado para una joven, que llena su hidria con el agua de la fuente Calírroe junto a cinco compañeras más, en una hidria del Museo Británico (B331; *ABV*, 261, 667)¹¹⁹. En la copa ateniense la iconografía vuelve a ser bastante confusa¹²⁰ pero el parecido con la pieza de Epitimos es lo suficientemente grande como para tener presente que es posible que nos hallemos ante la imagen de una ninfa, entendiendo por ello no sólo a las legendarias habitantes de los bosques sino también a las mujeres en edad de matrimonio (Henrichs 1987: 100 y Andò 1996: 55).

La identificación del busto femenino de la copa de Epítimo habría de sostenerse sobre la posibilidad de que el hombre, que comparte características físicas con Dioniso, sea verdaderamente el dios. El elemento determinante suele ser la presencia del ritón o el cántaros que, como vimos, son sus atributos característicos; pasemos, entonces, a

¹¹⁹ Para ulteriores referencias sobre esta copa véase Vanderpool (1945).

¹²⁰ Isler-Kerényi (2001: 174) acepta a grandes rasgos la interpretación de Callipolis (1980: 328ss.) aunque sostiene que deberíamos ver a mortales revestidos de elementos dionisiacos y sobre todo incide en el uso funerario que tuvo la copa, subrayado por la presencia de sendas serpientes en dos lados. En todo caso, la figura de “Símulis”, que nosotros identificamos con una ninfa, ella prefiere interpretarla como ninfa-hetaera, aludiendo a un componente sexual implícito en el simposio que teñiría a cualquier mujer que participase del mismo y que se cree bastante seguro para este tipo de piezas.

revisar las imágenes seguras de Dioniso en otras escenas similares. Por ejemplo, en la copa de Kallis de Nápoles (**Lám. 75 y 75b**), por un lado lleva el ritón y, por otro, el cántaros; en la enócoe de Eton (Cat. 463) sostiene un ritón; en la copa de Beverly Hills (Cat. 459) porta una rama de hiedra: son tres piezas que nos muestran al dios claramente caracterizado.

Así las cosas, por comparación con el tipo físico se puede establecer con cierta seguridad que la copa de Epitimos representa a Dioniso, pero aún partiendo de esa posibilidad los elementos que tenemos para reconocer a la mujer son demasiado escasos como para poder asociarla a Semele o a Ariadna. Por un lado, su parecido con “Símulis” en la copa de Atenas nos hace pensar en la posibilidad de que se trate de una seguidora del dios, una ninfa o incluso una mortal. Por otro, en la cara B de la copa del Pintor de Kallis (**Lám. 75b**) vemos que Dioniso levanta el ritón hacia una mujer con un tocado similar y con una gargantilla igual. En el CVA (1953: 11) se la identifica, creo que equivocadamente, en relación al anverso de la copa, en consecuencia como Semele, sin tener en cuenta que el dios se encuentra acompañado por otras dos mujeres más, que nada tienen que ver con el mito de Semele. Las inscripciones aclaran la identidad de Dioniso y nombran a dos de las tres mujeres; la que tiene enfrente la llama “Kalis” y la de la derecha “Sime”, nombre cuya raíz está asociada a las ninfas¹²¹. Es posible que nos hallemos ante una representación del cortejo femenino del dios, las dos mujeres de los lados llevan ramas de hiedra y la que se dirige a él alza la mano hacia la boca¹²². El gesto, así como la actitud del dios, nos recuerdan las imágenes del encuentro de Dioniso y Ariadna que tan repetidamente hemos encontrado en copas y ánforas desde la segunda mitad de siglo VI a. C. Sin embargo, ante la escasez de elementos iconográficos es difícil dar una interpretación segura de esta escena, aunque nos sirve como ejemplo para comparar con la copa de Epítimo (**Lám. 76**). Si volvemos sobre ella podemos tratar de establecer una lectura basada en los datos que poseemos.

En primer lugar, sabemos que, en al menos un caso (Munich 2167; *ABV* 677), este tipo de bustos femeninos se asociaron a las heteras y que existen antecedentes en las cílicas del Grupo de Berlín 1803 (*ABV* 202) de mujeres sosteniendo flores (Berlín,

¹²¹ Kossatz (1994b: 773ss) estudia los derivados del prefijo “sim-” “que están asociados a ninfas y a sátiros.

¹²² Isler-Kerényi (1997: 89ss. y 2001: 177ss.) propone una lectura en clave de iniciación, en la que Dioniso ejerce de protector de las metamorfosis vitales de la mujer. La presencia de la hiedra, por un lado, y de la vid por otro, aludirían a las dos fases de la iniciación: la primera, ejemplificada con las ninfas que portan la hiedra y la segunda con las vides, tras una muerte metafórica y con una identidad nueva, cuyo paradigma es Semele. Además a la vid (*ámpelos*) se la considera la madre del vino, según un pasaje de Píndaro (*Nem.* X, 52), y por ello se vincularía a Semele, como progenitora de Dioniso.

Staat. Mus. perdida, **Lám. 78**) que aluden al mundo de Eros¹²³. En segundo, que de las dos efigies sólo reconocemos con claridad a Dioniso, por otro lado figura lógica en la decoración de un vaso para beber el vino; y en tercer y último lugar, que la mujer que aparece al otro lado no muestra elementos suficientes para darle un nombre. Dadas las evidencias, es demasiado arriesgado suponer que se trata de Sémele o de Ariadna pero quizá sea más verosímil que el ceramista haya retratado a una ninfa en una copa para el simposio¹²⁴. La pieza no muestra ningún componente asociado al erotismo, pero la realidad es que la ninfa es una figura cargada de connotaciones sexuales *per se*, principalmente por su ‘trato’ con los sátiros, y es al mismo tiempo la muchacha en edad casadera y por tanto en plena madurez sexual. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, esta pieza no incide en los elementos eróticos como en la copa de Munich (2167; *ABV* 677) pues Dioniso es la figura clave, que dota de un nuevo significado al vaso. Él es el que regala a los hombres el vino, pero aparte de enseñarles a cultivarlo les prohíbe beberlo puro, en recuerdo de la atroz muerte de Icario (Ovid., *Met.*, VI, 125), y por ello les muestra cómo deben ingerirlo: mezclado con el agua. De ahí la importancia del simposiarca en el banquete, que debía decidir las proporciones de la mezcla antes de comenzar a beber. Esta copa es el vaso en el que el simposiasta bebe la mezcla final y su iconografía alude sutilmente a su contenido. Por un lado, el vino personificado en Dioniso, y por otro, el agua, en forma de ninfa, las legendarias compañeras del dios vinculadas al líquido elemento.

Todavía nos restan dos copas en las que estos misteriosos bustos aparecen emparejados: en el caso de la copa del Pintor C (Cat. 458) aparecen en el tondo, mientras que en la del taller del Pintor de Kallis (Cat. 459; **Lám. 79**) se presentan en el exterior y entre dos ojos. Nos interesa especialmente ésta última porque, además de los bustos de Dioniso y Ariadna, en la otra cara (**Lám. 79b**), como en un reflejo especular, aparece otra pareja sin elementos identificativos.

No es la primera vez que encontramos a Dioniso y a su tíaso en el exterior de las copas de ojos y, en muchos casos, ocupando el mismo lugar central acompañado por su esposa. Es evidente que la relación de Dioniso con el vino lo hace especialmente

¹²³ Estas escenas son extraordinariamente interesantes por el simbolismo de esas flores que sostienen y por la presencia de cisnes que pueden ser una referencia a Afrodita, pero analizarlas aquí supondrían desviarse hacia otras fábricas y tradiciones iconográficas muy alejadas de nuestros intereses. Sobre la relación de las flores con las iconografías eróticas véase Koch-Harnack (1989: 177-185).

¹²⁴ Beazley (1932: 177) avanza una posible identificación con Ariadna pero no desarrolla los motivos. Isler-Kerényi (2001: 172) sostiene una lectura basada en la copa con la alabanza a una hetera (Munich 2167; *ABV* 677) y en consecuencia considera que estos bustos femeninos de ámbito dionisiaco ilustran la imagen de la ninfa-hetera, que encajaría perfectamente en un contexto simposial.

adecuado para la decoración de las copas y su presencia en copas de ojos se retrotrae al ejemplo más antiguo que conservamos (hacia el 540 a. C.), la famosa copa de Exequias con Dioniso sobre su barco (Munich 2044; *ABV* 146, 21). En la copa del taller del Pintor de Kallis las imágenes se encuentran tan sólo en el exterior, frente a la del Pintor C que esconde a la divina pareja hasta que el usuario acaba de beber el vino. Este hecho ha sido interpretado por Villanueva-Puig (2002: 49) como una muestra del carácter de experiencia colectiva del banquete, puesto que la imagen de los dioses sólo es visible para aquellos que comparten el simposio con el dueño de la copa. Sin embargo, esto no explica el uso de la tipología de los bustos, que en este caso se aleja del modelo de las “Copas de Cabezas” pero mantiene vínculos evidentes con la copa de Nápoles, probablemente en una muestra de la divinidad no muy alejada de las epifanías que vimos en un capítulo precedente. En todo caso, la presencia de una pareja con atributos dionisiacos haciendo *pendant* con Dioniso y Ariadna podría ser interpretada en clave ritual como una suerte de iniciación-asociación al dios a través del vino y del simposio.

El uso combinado del esquema de ojos con las cabezas gigantes se repite en una forma inusitada, una cratera de columnas conservada en el Louvre (Cat. 461, **Lám. 80**). Allí el pintor nos proporciona más datos como espectadores de la escena, empezando por acompañar a los dioses con su tíaso, lo que, en consecuencia, nos lleva a que debe tratarse de Ariadna pues Sémele no aparece asociada a las ninfas y los sátiros.

A los lados de los bustos vemos a dos ninfas con crótalos y un sátiro que hace el *skopeuma*, o saludo al dios. Bajo las asas, el artista ha colocado dos ojos cuya relación con la escena no parece muy clara a priori. Mientras, en la cara B (**Lám. 80b**), una ninfa guía una mula sobre la que va otra con un *chitoniskos* y detrás un sátiro carga un odre sobre su espalda. Tanto el anverso como el reverso de la cratera están relacionados temáticamente sea por la presencia unificadora de los dos ojos, sea por la iconografía, que nos recuerda a toda una serie de vasos asociados con la preparación de un banquete dionisiaco. El odre, los crótalos y la mula podrían aludir a un mito ya conocido como el retorno de Hefesto al Olimpo, sin embargo aquí nos hallamos más probablemente con una celebración diferente. Detrás de los bustos un poblado arbusto de hiedra se extiende por la parte superior del cuerpo del vaso, similar a las vides que decoran muchos vasos dionisiacos.

Desde mi punto de vista, el pintor ha asociado los ojos, recurso artístico propio de las copas, a la cratera, en una llamada al espectador para entender que nos hallamos ante una celebración que, como en muchas de las escenas que ya estudiamos, se produce

en torno al dios, al vino y a la música. Además, en el reverso nos encontramos con una escena asociada al mito del retorno de Hefesto. En este caso la mula no lleva al renuente herrero sino a una de las seguidoras del dios, que sostiene en sus manos ramas aparentemente iguales que las que surgen detrás de los bustos de Dioniso y Ariadna. El pintor parece no haber sabido diferenciar la hiedra de la vid, puesto que entre las hojas de la pseudohiedra vemos cómo penden tres racimos de uvas. Es evidente que la ambientación es una celebración dionisiaca en torno al dios y a su compañera, en la que no faltan ni el vino ni la música. Los ojos son además el elemento que unifica las dos caras del vaso recordando las copas de banquete, aunque compositivamente el efecto no sea tan satisfactorio como en las cílicas. Conviene recordar también que la cratera es el vaso en el que, una vez que el simposiarca decide las medidas exactas del vino y del agua, se produce la mezcla de ambos para su posterior consumo, por lo tanto es, junto con las cílicas, la pieza fundamental de la ‘vajilla’ del banquete, lo que puede explicar como una contaminación el uso de los ojos en este tipo de forma¹²⁵.

Ante estos elementos no pienso que podamos hablar de un *ánodos* propiamente dicho; en primer lugar porque partimos de que la iconografía del *ánodos* suele aparecer asociada a un contexto paisajístico concreto, en el que los protagonistas surgen del suelo, y con una serie de personajes que colaboran en la acción y, en segundo lugar, porque estos elementos nos hablan de un ambiente de celebración probablemente del dios y de su don: el vino.

Sin embargo, seguimos sin obtener una interpretación que explique el significado del uso de esas cabezas gigantes. Me uno a la opinión de Bérard (1974: 45) que renuncia a usar el término ‘abreviatura’ para las cabezas colosales, pues considero que no podemos hacer depender el uso de esa tipología de un determinado capricho formal sino de un deseo concreto de expresar algo. A pesar de ello, no podemos negar que probablemente existan algunas imágenes en las que podamos encontrar el antecedente de las escenas de *ánodos* que se desarrollarán plenamente en época clásica (Bérard 1974: 50), como en el caso de una lécito de Atenas (Cat. 465) en la que los jóvenes que se acercan a los bustos podrían estar participando de un *ánodos*. Con todo son más las escenas que tienden a una imagen más representativa de la divinidad, similares a aquéllas que dimos en llamar de epifanía y no podemos obviar que cuando se produce la eclosión de las escenas de *ánodos*, la incidencia de las cabezas colosales

¹²⁵ Sobre las normas que rigen la organización del banquete griego véase Mühll (1983: 13ss.).

disminuye pero no desaparece, por lo que su significado no debe de circunscribirse exclusivamente a los pasajes ctonios.

Desde mi punto de vista habría que recordar que la presencia de estos bustos recuerda a las escenas de culto en las que Dioniso era adorado como una máscara (Frontisi-Ducroux 1991). Pausanias (10.19.3) recoge, en uno de los pocos testimonios de este tipo que se conservan, el culto de Metimna en el que se adoraba un *prosopon* de Dioniso (Casevitz y Frontisi 1989: 117). No podemos olvidar la importancia que tenía para el mundo griego la cabeza, la palabra para rostro y para máscara era *prosopon* pues el griego no hacía diferencia entre ambas, frente a la idea occidental de que la máscara esconde la realidad. Esta relevancia del *prosopon* se expresa no sólo a nivel cultural, que sin duda es el más importante, como en el caso de las Leneas, sino también a nivel figurativo valiéndose de una sinécdoque y mostrándonos los bustos como expresión clara de la divinidad. Un ejemplo perfecto de esa fuerza expresiva del *prosopon* lo tenemos en una interesante lécito del Pintor de Gela que se conserva en Palermo (2023; ABL 206, **Lám. 81**). En el centro una máscara de Dioniso ocupa casi toda la altura de la pieza. A cada lado, un sátiro se dirige hacia la derecha portando en hombros a sendas ménades. Una de ellas sostiene un tirso y una copa, y la otra blande una serpiente, al igual que el sátiro que la sostiene. En el margen izquierdo se ve una columna que cierra el espacio y nos sitúa en el interior de una arquitectura. Los espacios del fondo presentan inscripciones sin sentido que dicen “no-no-no”, que según Frontisi-Ducroux (1991: 163) sirven para sonORIZAR la imagen alrededor de la imagen del dios, que tiene la boca claramente abierta.

Por otro lado, no es la cuestión del *ánodos* la única que impide una lectura clara de las escenas de este capítulo sino también el problema de la identificación de la mujer que acompaña a Dioniso. Si bien es cierto que la copa del Pintor de Kallis con la que empezamos el capítulo nos muestra a Sémele como la acompañante de Dioniso, la realidad es que eso no implica que todas las mujeres que estén al lado del dios sean su madre puesto que lo podemos encontrar también al lado de otras cabezas femeninas, como Atenea. Para leer bien esas imágenes hay que tener presente la contextualización de las mismas así como la tradición figurativa de las mujeres del entorno de Dioniso, que puede ayudar a aclarar el panorama. Bérard (1974: 143) sostiene que la importancia de Sémele en el culto y sus connotaciones soteriológicas la convierten en la candidata ideal para ser la acompañante de Dioniso en estas piezas. A pesar de ello, esta afirmación sólo es válida si partimos de la creencia de que nos hallamos ante escenas de

ánodos, pues las connotaciones ctonias son inherentes a la figura de Sémele¹²⁶. De hecho no conservamos testimonios culturales o literarios que vinculen a Ariadna con el mundo de ultratumba, al menos no tan evidentes como con Sémele. Sin embargo conviene no olvidar que según una de las versiones recogidas por Plutarco (*Thes.* 20) Dioniso reclama a Ariadna del Hades y después le da la vida eterna. Con todo, también hay propuestas, en clave de divinidades subterráneas, que ven a la compañera del dios como a la ‘Kore- Pherephatta’, lo que explicaría el uso del término *ánodos* para estas escenas, pues es una palabra tradicionalmente asociada a Perséfone y a su retorno del Hades¹²⁷.

Sea como fuere, pensamos que al menos para las escenas de Figuras Negras en las que se no se pueden rastrear elementos claros que aludan a pasajes ctonios cabe la duda de que nos encontremos ante un *ánodos* y que el uso del recurso formal de las cabezas colosales podría referirse a la transposición de un modelo cultural, como las máscaras de Dioniso en las Leneas, al mundo figurativo. El modelo compositivo de las cabezas gigantes se puede explicar por dos razones; la primera, el culto y la segunda, la importancia de la cabeza como muestra del todo en la mentalidad griega. Su persistencia en el tiempo sólo se entiende si poseía cierta flexibilidad iconográfica o una gran validez visual, como es el caso de una imagen asociada al culto, y ello justificaría su presencia en el imaginario hasta bien entrado el siglo IV a. C.

V.6 Las mujeres del entorno de Dioniso: problemas interpretativos abiertos.

Dioniso es la divinidad que de una manera más evidente y a través de su mito es capaz de trascender dos barreras normalmente claras, la de la muerte y la de género. La cuestión de la inmortalidad de Dioniso es un tema interesante, debido a su insólito nacimiento, primero del cuerpo de su madre muerta y después de la pierna de su padre, digamos que pertenece a un ámbito diferente al de los otros hijos ‘bastardos’ de Zeus. Los autores no se ponen de acuerdo sobre cómo accedió a la inmortalidad, unos (Alceo, 107 [V. 349] Adrados) creen que fue una recompensa por devolver a Hefesto al Olimpo y otros piensan que fue el resultado lógico tras la segunda gestación en el muslo de su padre (D. S. 5.52.2). En cuanto a las cuestiones de género, es un dios que ha mantenido

¹²⁶ El trabajo principal que ha revalorizado la figura de Sémele en detrimento de la de Ariadna es el artículo de Boyancé (1960) que analiza el culto y los ritos vinculados a la hija de Cadmo.

¹²⁷ Bérard (1974), Marcadé (1952) y Boyancé (1960).

cierta ambigüedad sexual en su comportamiento, aunque quizás este aspecto queda verdaderamente asentado tras las *Bacantes* de Eurípides y es menos claro en época arcaica, sin embargo su estrecha relación con las mujeres será una constante desde sus más tempranas representaciones.

Sea como fuere, en la vida mítica de Dioniso las mujeres tienen un importante papel; aun dejando a un lado a las tres figuras fundamentales, es decir, Sémele, Ino y Ariadna, las demás féminas con las que trata lo convierten indiscutiblemente en el dios de las mujeres. Esto se traduce de una manera evidente en la iconografía, que nos lo retrata siempre en compañía femenina de una u otra clase. Además, como ya hemos podido comprobar, es un dios que, a diferencia de los demás, no tiene una compañera asignada sino que escoge a una princesa y la hace inmortal para luego desposarla. Esta elección voluntaria y personal, así como el hecho de transgredir el orden uniéndose a una mortal en vez de convertirla en su amante, como hace su padre, parece repercutir de alguna manera en la imagen del dios monógamo por excelencia¹²⁸.

El único mito en el que Dioniso tiene un encuentro sexual con una mujer que no sea Ariadna es el caso de Erígone (Ov., *Met.*, 6.125). Este mito cuenta la historia de un malentendido: Icarío había recibido de Dioniso el arte de la viticultura y compartió el vino con sus vecinos. Éstos, debido a la excesiva ingestión alcohólica, se emborrachan y creyéndose envenenados matan a Icarío. Erígone, su hija, se ahorca al enterarse de la noticia¹²⁹. Tal y como está estructurada la historia parece responder más a un mito etiológico que a un relato similar al de su relación con Ariadna, lo que quizá explique que no haya tenido trascendencia iconográfica dicha historia frente a la aplastante cantidad de piezas que recuerdan el papel de la cretense al lado de Dioniso.

Las mujeres del entorno del dios se caracterizan en términos generales por ser hostiles o afines a él, y pueden ser un colectivo indeterminado o, por el contrario, estar claramente identificadas como las hijas de Minias en Orcómeno (Ov., *Met.*, 4.1-40), las de Proto en Argos (Apollod., 2.2.2) o las de Cadmo en Tebas (Lyons 1997: 113). La cuestión que dentro de la iconografía se nos plantea es la identificación de esos colectivos que normalmente no presentan ningún atributo esclarecedor. El problema se

¹²⁸ Lyons (1997: 110 n. 25) sostiene que es sorprendente la absoluta ausencia de iconografía referida al rapto o a la violencia frente a la presencia clara de Ariadna como consorte. No estoy del todo de acuerdo, sí existe esa iconografía pero creo que es más una convención que un uso deliberado, lo veremos más adelante cuando pasemos a la producción de Figuras Rojas. Véase Isler-Kerényi (1991).

¹²⁹ (Lyons 1997: 114). Este mito parece que sirve de *aition* para entender un rito, el *Aiora*, incorporado en las Antesterias (Erathost., *Catas.*, 8; Apollod., 3.14.7; Schol. *Il.*, 22.29; Hyg., *Fab.* 130). En este festival las jóvenes atenienses recuerdan a Erígone columpiándose. Para el culto de Erígone en la *Aiora* véase Burkert (1983: 241-243).

ha traducido en dos posibles candidatas: las ninfas y las ménades, cuya expresión plástica ha sido objeto de una verdadera *querelle* entre los especialistas y que parece que todavía está lejos de hallar una respuesta unívoca¹³⁰. Siguiendo a Hedreen (1994) el término ‘ménade’ se aplica un tanto arbitrariamente puesto que ménades son sólo las mujeres mortales enloquecidas por la influencia de Dioniso. La presencia de mortales en la gran cantidad de piezas en las que se las identifica carecería de sentido, las ménades se encuentran vinculadas al mundo de lo cultural. Por ello en toda la serie de imágenes que se estudian en este trabajo no me parece pertinente el uso de esa terminología. Desde mi punto de vista, en escenas que representan momentos míticos concretos como imágenes del amor de Dioniso y Ariadna es absurdo hablar de las ménades cuando las ayudantes y primeras seguidoras del dios (además de nodrizas) fueron las ninfas.

El interesante estudio de Fahlbusch (2004: 160) demuestra, a través del análisis de 1244 piezas comprendidas entre el 580 y el 420 a. C. y por medio de tablas de frecuencias, que el 49% de las mujeres del entorno del dios no lleva atributos y que es a partir del 460 a. C. en adelante cuando empiezan a llevar elementos identificativos; antes los porcentajes son bajísimos, sobre todo en el siglo VI a. C.¹³¹.

El difícil discernimiento entre ninfas y ménades a nivel visual afecta directamente y de una manera importante a la figura de Ariadna, que por su ambigüedad iconográfica favorece la confusión con las demás mujeres del entorno del dios. En los anteriores capítulos hemos podido estudiar diferentes contextos en los que Ariadna participa y cuya figura, tras una atenta observación, puede llegar a ser individualizada sin muchos problemas. Sin embargo el corpus de vasos con Dioniso acompañado por mujeres es mucho más extenso y trae consigo una serie de escenas en las que el iconógrafo no es capaz de asegurar la identidad de sus participantes. En este apartado mi intención es mostrar determinadas piezas de ese ingente número de vasos, que por sus particularidades son representativas de una serie de problemas iconográficos que hasta la fecha no han recibido mucha atención y que creo justo mencionar¹³².

Por consiguiente debemos comenzar señalando la existencia de un grupo grande de vasos en los que Dioniso se encuentra acompañado por dos mujeres, cuya identidad

¹³⁰ La bibliografía sobre este tema es muy extensa; además de las monografías señaladas en el capítulo de ‘Estado de la cuestión’ conviene tener presentes los siguientes estudios: Edwards 1960, Simon 1961, MacNally 1978, Carpenter 1986 y 1995b, Henrichs 1987, Schöne 1987, Fahlbusch 2004 y Villanueva-Puig 2006.

¹³¹ Por ejemplo sólo un 20% del total lleva el tirso, un 9,5% los crótalos o un 3,5% la enócoe...

¹³² En este sentido, las piezas y grupos temáticos extraídos para este capítulo son tan sólo una muestra representativa sobre el catálogo del Archivo Beazley sin ninguna intención de exhaustividad.

parece intercambiable. Aparecen en diferentes contextos aunque esencialmente vinculados a las escenas relacionadas con una especie de simposio reducido en el que los participantes o se encuentran sentados o Dioniso aparece sobre la *kliné* mientras que las mujeres están sentadas a su alrededor. En algunos casos podemos rastrear el mismo problema en escenas relacionadas con Apolo citarista, normalmente en ambientes de procesión, en donde hay una confusión clara con las musas o con divinidades como Ártemis. En cualquiera de estos casos, el grupo de piezas presenta el problema de desentrañar hasta qué punto se trata de personajes con relieve iconográfico o son fruto de un gusto por la simetría en la composición. Ya habíamos hablado de los buenos resultados compositivos que permitía la construcción de escenas agrupadas en torno a dos o tres figuras, o el ejemplo concreto del esquema de la tríada délica aplicada a Dioniso y sus seguidoras.

Un primer caso práctico lo podemos ver en las series de Dioniso sobre un *diphros* o reclinado, flanqueado por dos mujeres idénticas también sedentes, a veces una sobre la *kliné* del dios¹³³. Dioniso como monopsiasta lo hemos visto acompañado por su esposa, Hermes y por su tíaso y normalmente la actitud de las ninfas nos permitía diferenciarlas sin problemas de Ariadna. En términos generales las ninfas aparecen como compañeras en los juegos eróticos y en los bailes de los sátiros, o haciendo las veces de sirvientes del dios, es decir, ocupándose de la música y de otros aspectos del banquete. Esta actitud activa de las ninfas frente a la imagen más serena de Ariadna, así como su interacción con el dios, nos ha permitido reconocer a esta última.

Sin embargo, en esta serie de vasos no existen elementos claros que indiquen diferencias entre las dos mujeres que flanquean a Dioniso, es más, ambas parecen estar en conversación amistosa con el dios¹³⁴. En muchas ocasiones las mujeres mantienen

¹³³ Palermo, Col. Mormino: 4367 (Giudice 1992: II, 103, D89); Paradero desconocido, Excavación: T19B (BAD: 25940); Laón, Museo Arqueológico Municipal: 37.909 (ABV, 706.389.8; Para, 270); Gela, Museo Arqueológico: 17 (ABV, 234, 240); Catania, Museo Biscari: 678 (ABL, 211.141); Tarento, Museo Arqueológico Nacional: 390212 (BAD: 390212); Limoges, Museo Adrien Dubouche: 80.57 (CVA Limoges and Vannes, Musée Adrien Dubouche et Musée de la Société Polymathique, 8-9, pls. (1026,1028) 7.1-2, 9.2); Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte: B313 (CVA Frankfurt am Main 2, 17, pl.(1442) 51.1-2); Berlín, perdida: F2054 (BAD: 14865); Nueva York (NY), Cesnola: XXXX15505 (BAD: 15505); Serra Orlando, Museo: 57.2936 (BAD: 22180); Atenas, Museo Nacional: A15420 (BAD: 24586); Atenas, Museo Nacional, Acrópolis: 1.1944 (Graef y Langlotz 1925: pl.89.1944); Londres, British Museum: XXXX331400 (ABV, 549.306); Berkeley (CA), Mus. Phoebe Apperson Hearst de Antropología: 8.899 (ABV, 641.114, 650); Atenas, Museo Nacional: TE1142 (Para, 240); Atenas, Escuela Británica: A153 (Para, 240); Mus. Volos: XXXX361277 (Para 240); Trachones, Geroulanos: XXXX361278 (Para 240); Atenas, Mus. del Ágora: P24439 (Para 244)

¹³⁴ Fahlbusch (2004; 31-32) dentro de su clasificación de las mujeres dionisiacas incluye aquellas que están de pie o sentadas frente al dios como un colectivo femenino, en el que creo que sería necesario hacer un análisis muy profundo para poder identificar a Ariadna, algo que ella no trata.

sus manos veladas mientras se dirigen a Dioniso, lo que se ha interpretado como una manera respetuosa de acercarse a la divinidad o con ciertos rituales asociados con el culto de Dioniso¹³⁵. Personalmente creo que es el gesto de recoger los pliegues del *pharos*, quizá con una intencionalidad de cubrirse, es decir, un acto absolutamente trivial que las caracteriza claramente como mujeres aun cuando en muchas piezas presentan la carencia de carnación blanca que podría llevar a confusiones. En otros casos, encontramos ese esquema de tres personajes pero sustituyendo a una de las mujeres por Hermes y en consecuencia la identificación como Ariadna parece la más sencilla¹³⁶. Así las cosas, parece un uso banalizado de la composición en trinomio, que permite buenos resultados desde el punto de vista formal y asimismo la rápida sustitución de los personajes en función de lo que interesa representar.

Es importante tener presente que la cerámica es un producto que prácticamente se realizaba en serie y que respondía a la demanda de una población que se servía de ella para las necesidades más básicas de la cotidianeidad. En este ambiente la economía de medios permite un aumento sustancial de la producción y por ende de las ventas, que debían de ser un flujo continuo dado el material frágil del que estaban hechas las piezas. Esta producción en masa se puede verificar en series de segunda categoría dirigidas a un público de escasos medios, que poco caso harían a la precisión en la decoración. Algo similar pudimos ver con las léцитos del Pintor de Hemón, en las que el motivo del carro parecía haber tenido un especial éxito a pesar de la exigua calidad de las mismas. Esta toma de conciencia con la realidad de un taller es absolutamente necesaria para tratar de dar sentido a escenas que desde el punto de vista iconográfico aparentemente no son claras.

Desde nuestra perspectiva, y alimentados por la sobrevaloración que de la cerámica se dio en el siglo XIX, es fácil caer en conclusiones como que los pintores se confundieron o que determinadas escenas responden a mitos o dramas desconocidos, sin tomar ni siquiera en consideración la posibilidad de que se traten de obras para un mercado de poca categoría, en las que la decoración de las piezas haya pasado a un segundo plano y simplemente se reutilicen esquemas compositivos de reconocido éxito vaciados de contenido.

¹³⁵ París, Museo del Louvre: F231 ; *ABV*, 284.9. Véase Frontisi-Ducroux 1986 y Frontisi-Ducroux y Lissarrague 1990.

¹³⁶ Como en una léцитo subastada en Sotheby's (Londres, BAD: 10486)

Si volvemos sobre las imágenes de los vasos veremos que existen varias posibilidades compositivas, todas organizadas en torno a la figura de Dioniso tendido en su *kliné*. Normalmente encontramos dos grupos fundamentales: al dios flanqueado por dos ninfas danzantes o por dos mujeres sentadas o sobre bloques o *diphros*, o una de ellas sobre la *kliné* del dios. En los casos en los que una de ellas toca un instrumento musical, la lira, la cítara o el *aulós*, estamos ante la imagen de una ninfa¹³⁷, mientras que cuando ambas parecen estar en conversación con Dioniso permanece la duda sobre su identidad. Esto nos lleva a un callejón sin salida puesto que las pistas iconográficas no hacen diferencia entre una y otra y debemos optar por una identificación general como miembros de un colectivo femenino, en vez de tratar de darles un nombre propio. En una cratera de Villa Giulia (Cat. 396; **Lám. 82**)¹³⁸ en un estado bastante lamentable podemos ver con claridad el problema que se plantea a la hora de analizar la escena representada. El cuerpo del vaso está ocupado por una *kliné* en la que Dioniso está tendido, siguiendo un esquema del monopsiasta que ya hemos podido ver con mayor desarrollo y calidad en otras piezas. Sin embargo, aquí el dios está acompañado por dos mujeres de rango aparentemente similar. Una de ellas está sentada a los pies de su *kliné* (no sobre un *diphros* como dicen en el corpus), como tantas veces hemos visto a Ariadna, y la otra, dándole la espalda, está sobre un *diphros* y gira su cabeza hacia el dios que también la mira. En su mano sostiene un objeto que debido al mal estado de conservación no se puede decir con exactitud de qué se trata, probablemente una flor o un racimo de uvas que cuelga de los pámpanos que los rodean. En este ejemplo únicamente nos podemos servir de las piezas estudiadas anteriormente para suponer que Ariadna debiera de ser la figura que comparte *kliné* con el dios, sin embargo al existencia de piezas en las que una ninfa en la misma posición toca un instrumento para el dios nos hacen dudar sobre la identidad de esta mujer, obligándonos a dejar un interrogante sobre su verdadero nombre.

Otra pieza que merece nuestra atención es una hidria del Museo Ashmolean (Cat. 214; **Lám. 83**) en la que vemos una composición en torno a Dioniso sedente. El dios, coronado de hiedra y sosteniendo unas ramas de vid con racimos, acerca el ritón a la mujer que tiene sentada enfrente. Ella está sobre un *diphros* al igual que el dios y

¹³⁷ Bologna, Museo Civico Archeologico: 331442 (CVA Bologna, Mus. Civico 2, III.H.E.21, pl. (339) 40.3); Reading, University: 25.VI.3 (ABV 552.349); Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese: RC1046 (ABV 298.2BIS); Mainz, Romisch-Germanisches Zentralmuseum: 7524 (CVA Mainz, Romisch-Germanisches Zentralmuseum 1, 73, pl. (2048) 34.15-16).

¹³⁸ Una solución casi igual es la de la cratera de Bologna (Cat. 397).

presenta las mismas características que la otra mujer que está a la izquierda, esta vez sobre un bloque. La de la izquierda levanta la mano y toca el racimo de uvas que cuelga justo delante de su rostro, mientras que la otra parece acercar la mano al vaso que le ofrece el dios. Una vez más, no tenemos suficientes elementos para identificar a las mujeres, tan sólo podemos compararla con otras piezas con la esperanza de que nos aclaren la iconografía. Un olpe de Tubinga (Cat. 217; **Lám. 84**) presenta una imagen muy interesante. Una mujer sentada en un *diphros* asiste a la llegada de Dioniso, que le ofrece un ritón, ella sostiene una flor con forma de racimo de uvas en su mano. Estas escenas nos recuerdan la imagen de una supuesta Ariadna que sostenía un ritón en un olpe del mercado de Londres (Cat. 237; **Lám. 47**), en la que la presencia de Dioniso se colegía de los pámpanos que llenan el cuerpo del vaso, o un ánfora (Cat. 176; **Lám. 48**) en la que Dioniso parece brindar con Ariadna, uno con el cántaros y ella con el ritón. Desde mi punto de vista, la posesión de un vaso de claras connotaciones dionisiacas como es el ritón o el cántaros es un síntoma de gran cercanía con el dios, así como el hecho de beber de ese vaso que el propio Dioniso ofrece. Probablemente cuando nos hallamos ante una imagen de una sola mujer frente al dios en una actitud semejante podamos identificarla con Ariadna, la seguidora del dios por excelencia, pero cuando la imagen se duplica no podemos negar la posibilidad de que se puede tratar de dos ninfas. En el caso de la hidria de Londres, el gesto de alcanzar el ritón del dios puede ser suficiente como para dar una mayor relevancia iconográfica a la figura, pues comparte el don del dios: el vino puro¹³⁹. Sin embargo, ya vimos en una lécyto de Toulouse (Cat. 246; **Lám. 49**) cómo Dioniso brinda en medio de dos mujeres; la de detrás sostiene en alto un ritón, mientras que la que tiene enfrente le acerca una flor en señal de *charis*. Así las cosas, creo que no es posible establecer unos parámetros fijos para identificar con certezas estas escenas y en consecuencia creo que cada caso propone sus particularidades, que deben de ser analizadas cuidadosamente por el iconógrafo para llegar a una conclusión inevitablemente parcial.

Además del ambiente simposial, encontramos problemas en las llamadas imágenes de epifanía o escenas estáticas en las que el dios vuelve a ser el personaje

¹³⁹ Gallini (1959: 173) hace una interesante afirmación sobre la naturaleza de Ariadna en el ámbito de Dioniso que podría ser muy reveladora de los problemas iconográficos que se producen en la cerámica: “La religión de Dioniso hará de Ariadna no sólo una ménade sino la ménade por excelencia y al mismo tiempo le asignará el rol de divina nutricia. Esta inclusión tan orgánica dentro del ámbito dionisiaco se verá también en el caso de Ino, que terminará también como ménade” (traducción mía).

principal y esta acompañado por dos mujeres de características similares¹⁴⁰. Las imágenes son bastante repetitivas, con escasos cambios, como la presencia de sátiros o de Hermes. Cuando aparecen los primeros y están interaccionando con las mujeres las dudas se disipan puesto que nos hacen pensar directamente en las ninfas, asimismo la figura de Hermes, como adelantamos en el apartado sobre la epifanía, suele indicar que una de ellas es Ariadna y que él está ejerciendo de intermediario¹⁴¹. Esta escasez de señales iconográficas nos obliga a observar atentamente las escenas para poder extraer la máxima información posible y hacer una interpretación precisa de la imagen. En muchos casos sólo pequeños gestos marcan la diferencia entre una ninfa o seguidora del dios y una posible representación de Ariadna. Así ocurre en un ánfora de Viena (Cat. 167) en la que Dioniso le acerca el cántaros a la mujer que tiene enfrente, mientras ella le responde dándole una flor¹⁴².

En atención a esos pequeños indicios que nos pueden ayudar a desentrañar el significado de la imagen hemos de destacar una serie de piezas que dentro del grupo de las epifanías/apariciones del dios se caracterizan por presentar a una mujer con una enócoe, en algunos casos en acto de rellenar el *cántaros* del dios. Esa tarea en términos humanos la realizaría un esclavo y en el ámbito de Dioniso un miembro de su tíaso, sea una ninfa sea un sátiro. Sin embargo, poseemos un ejemplo, si bien más tardío, en el que es la propia Ariadna la que ejerce de copera de su marido (Cat. 513; **Lám. 130**). El vaso muestra una inscripción que no nos deja dudas. Aún a riesgo de cometer un error, pues no es del todo lícito el usar esa imagen como prueba con valor retroactivo para las escenas de Figuras Negras, es posible apreciar diferencias sustanciales en la actitud de las mujeres que sirven a Dioniso que nos obligan a dedicarles una mayor atención¹⁴³.

¹⁴⁰ Ejemplos extraídos del Archivo Beazley sobre un total de 996 piezas: Rodas, Museo Arqueológico: XXXX330148 (ABV, 449); Londres, mercado, Christie's: XXXX0047 (BAD: 47); Cambridge, Museo Fitzwilliam, 19.17 (CVA Cambridge, Museo Fitzwilliam 1, 19, pl.(249) 11.2A-B); Olimpia, Museo Arqueológico: K10726 (BAD: 23257); Agrigento, Mus. Arqueo. Reg., 31395 (Braccisi 1988: 364,2.5); London, British Museum: 64.10-7.2028 (ABV, 495.146); Londres, Museo Británico: B514 (ABV, 438.3, 506.2).

¹⁴¹ Londres, Museo Británico: 64.10-7.2028 (ABV, 495.146).

¹⁴² En otras escenas no hay respuesta por parte de la mujer que está frente al dios, lo que nos impide identificarla como alguien más allá de una de sus seguidoras (París, Museo del Louvre: F241 [ABV, 383.5] o Vaticano: 360 [ABV, 422]).

¹⁴³ Fahlbusch (2004; 31-32) sostiene que son seguidoras del dios. Posible Ariadna con enócoe: Vaticano, Mus. Gregoriano Etrusco Vaticano: 392 (ABV, 272.89); Londres, Mus. Británico: B250 (ABV, 341.2); Marsella, Mus. Borely: 3197 (Add² 67); Nápoles, Mus. Arqueo. Nac., 81308 (ABV, 281.14); París, Louvre F204 (ABV, 254, 1)

El ejemplo paradigmático de ninfa que sostiene la enócoe la tenemos en un ánfora¹⁴⁴ (**Lám. 85**) en la que Dioniso centra la escena sosteniendo su cántaros y una rama de vid, mientras que a su izquierda un sátiro toca el *aulós*. Por la izquierda aparece una ninfa bailando, que en su mano agarra una enócoe. Frente a esta escena tenemos un grupo de vasos en los que la mujer que lleva la enócoe muestra una imagen mucho más solemne y un contacto más directo con el dios. Por ejemplo, un ánfora de Londres (BM, B250; **Lám. 86**) en la que la mujer levanta su mano para sujetar el cántaros del dios, mientras con la otra sostiene la enócoe. Otra escena de similares características se ve en un ánfora en el Louvre (Cat. 166; **Lám. 87**), en la que esta vez Dioniso observa mientras una joven le acerca la enócoe. Detrás viene un sátiro con un odre y en el extremo izquierdo uno toca los crótalos y otro la cítara. En ambos casos ningún elemento más nos indica que estamos tratando con Ariadna y no con una ninfa, de hecho en ambos casos presentan la cabeza descubierta, por lo que no existen certezas sobre su identidad¹⁴⁵. En todo caso no es el primer ejemplo en el que un miembro de la familia de Dioniso le sirve el vino al dios; tenemos un famoso antecedente, la copa de Exequias (**Lám. 66**) en la que el joven Enopión sostiene la enócoe ante su padre. Así las cosas, veremos cómo esta iconografía se transmite y desarrolla en las Figuras Rojas, con la esperanza de que su sentido quede despejado con las piezas que más adelante estudiaremos.

En todos estos vasos que hemos analizado y citado en este apartado podemos ver la extraordinaria riqueza y complejidad del imaginario dionisiaco, que deja traslucir la dificultad que tenemos a la hora de tratar de clasificar las escenas y de identificar a los personajes. No siempre contamos con suficientes elementos para proceder a la organización temática de las piezas y en muchos casos los pintores nos proporcionan imágenes que, desde nuestra perspectiva, son confusas e incluso contradictorias. A pesar de todo ello, dos son las conclusiones que podemos extraer. En primer lugar, esa duplicación de las mujeres en el ámbito de Dioniso demuestra que la identidad de las mismas no es el tema importante de la escena, sino probablemente la imagen del dios entre sus seguidoras, por lo que un intento de etiquetaje de esas figuras parece poco factible o al menos inevitablemente sumido en sombras. En segundo lugar, la

¹⁴⁴ Bochum, Ruhr-Univ. inv. S 486; P. de Berkeley 8.3376 (CVA, Bochum, Ruhr-Universität, 1, Munich 2005; 39-40, pl. 28), (BAD: 520510).

¹⁴⁵ Existen ejemplos extremos de dificultad interpretativa como en un ánfora en la que Dioniso está flanqueado por dos mujeres con sendos velos cubriéndoles la cabeza (Brunswick (ME), Bowdoin College: 15.44; *ABV*, 297.13 y *Para*, 128)

conclusión más clara ante este panorama es la enorme flexibilidad iconográfica de esta temática, lo que probablemente sea el secreto de su gran éxito en un período tan prolongado en el tiempo.

VI. El mito en las Figuras Rojas: arcaico tardío y clásico

Al tiempo que la cerámica de Figuras Negras comenzaba su canto del cisne, una nueva técnica surgía en los talleres atenienses: las Figuras Rojas. Este novedoso procedimiento, que estaba llamado a revolucionar el concepto de imagen vascular, no sólo responde a cuestiones estéticas sino también a motivaciones comerciales del creciente mercado de exportación. Entre las posibilidades que ofrecía el uso de las Figuras Rojas estaba el poder alcanzar mayor grado de naturalismo, puesto que el uso de la línea, en mayor o menor medida, favorecía la expresividad y variedad en las poses (Boardman 2001: 79). La fecha de su nacimiento se ha querido situar alrededor del 525 a. C., momento en el que las Figuras Negras todavía se encontraban en un período álgido; es más, aún harían falta dos generaciones para que la nueva técnica tuviese la exclusiva de los talleres atenienses. De este modo ambos medios de decorar la superficie de los vasos convivieron durante un tiempo, hasta el punto de encontrarnos con un extraño híbrido de corta existencia: el vaso bilingüe, es decir, piezas decoradas en cada cara con una técnica distinta.

Las primeras piezas en Figuras Rojas se concibieron como un producto de lujo y estaban pensadas, en muchos casos, para la exportación a Etruria. En cuanto al resto de Grecia se puede comprobar que la técnica tardó en calar, no sólo por el natural fenómeno de inercia, sino también porque la producción de Figuras Negras todavía era muy abundante y de gran calidad.

En este momento de transición se perciben cambios sustanciales en la concepción del artista. Asistimos a una transformación en pro de una mayor consideración de su trabajo, pasando de llamarlo artesano a hablar de artista. Este aspecto podemos documentarlo en el caso del denominado Grupo de los Pioneros, un verdadero cenáculo artístico en el que sus miembros tienen conciencia de su posición y están orgullosos de poseerla¹. Al mismo tiempo vemos cómo se acentúa la competencia entre los distintos talleres y pintores, cuya nueva actitud se puede estudiar a la luz de diversas inscripciones² conservadas en los vasos, que parecen desafíos entre los del ‘gremio’.

¹ (Boardman 2001; 79) Mal llamados así puesto que no son los primeros en introducir la técnica de Figuras Rojas.

² Estas inscripciones aluden a las capacidades o habilidades del pintor del vaso por comparación a las de otro artista, al que se supone que lanza un desafío.

El vaso pintado, a pesar de no alcanzar el nivel de las piezas de metal, es un artículo de gran calidad y reservado a una sociedad pudiente. Su materia prima y sobre todo la nueva técnica permitían una gran libertad en la expresión, que se traducían en una alta sofisticación en el resultado final. Los artistas de este momento formados en las Figuras Negras todavía recogen algunos elementos propios de la tradición anterior. De este modo, no obstante las innovaciones introducidas, todavía se percibe un gusto por el detalle que va a ir decayendo conforme avance el tiempo.

Las preocupaciones del pintor de Figuras Rojas arcaicas están muy cercanas a las de los escultores de la época: ambos se encontraban inmersos en una etapa de experimentación en la que se buscaba un acabado perfecto de la pieza. La tradición decorativa de las Figuras Negras se transforma, se elimina mucha de la ornamentación subsidiaria o, al menos, se aligera y sobre todo vemos cómo se presta una gran atención al detalle anatómico y a las vestimentas.

Durante el primer cuarto del siglo V a. C. la producción de Figuras Rojas se multiplica y difunde totalmente, decorando toda la gama de vasos y refinando los modelos cerámicos previos. Al mismo tiempo vemos una mayor especialización, que llega a aislar del resto, en cierto modo, a los pintores especializados en copas. Esta forma en concreto durante el arcaísmo tardío y especialmente en los diez primeros años del siglo V a. C., supondrá casi la mitad de la producción de Figuras Rojas (Boardman 2001: 94).

En cuanto a la selección de temas, el cambio de técnica trajo consigo el abandono de determinados motivos, como el suicidio de Ajax, y propuso las llamadas escenas de género, además de nuevos episodios míticos.

Este momento, caracterizado por la experimentación en todas las artes, también se traduce en otros órdenes, como el político, donde se pasa de los experimentos tiránicos bajo los Pisistrátidas, momento de gran ebullición artística y cultural, a los primeros ensayos de lo que será el gran invento griego: la democracia.

Se puede establecer un segundo período en la historia de esta técnica que correspondería con los años 475-450 a. C., llamado clásico temprano (Boardman 1989: 11). Las guerras médicas supusieron un corte radical en la vida de los griegos y lo mismo hemos de presumir para los talleres cerámicos. Sin embargo, no tenemos noticia de los efectos que debería haber tenido, aunque solo fuese a nivel estructural, puesto que los talleres debieron de volver a formarse y organizarse en un breve espacio de tiempo. El único elemento que podemos individualizar para estudiar la repercusión del conflicto

bélico es la iconografía. Desde el punto de vista del imaginario se percibe una mayor incidencia de la temática troyana, con especial énfasis en las imágenes de saqueo, en un probable intento de hacer una analogía entre Troya y Atenas.

Tras la guerra, más allá de cuestiones logísticas, los talleres reiniciaron su actividad exportadora con el mismo énfasis. Los focos de recogida de esta producción se trasladan de Etruria, cuya derrota a manos griegas en Cumas había hecho descender los pedidos, al norte y al sur de Italia (Scheibler 2004: 204). El volumen de ventas favoreció una especialización de pintores y ceramistas, así como una producción casi en cadena, que dictaba el lugar de cada uno en cada fase de la creación de la pieza (Boardman 2001: 94).

Nos encontramos en un momento de riqueza y cambios favorecidos por las incursiones marítimas y por la reformulación de la democracia; época de ensayos políticos iniciada tras Pisístrato, que se cerrará con la paz de Persia. En la cerámica acabamos de dejar atrás un momento de esplendor protagonizado por los artistas arcaicos tardíos, que crearon y perfeccionaron la técnica de Figuras Rojas. Este brillante pasado ensombrece un tanto las creaciones de los pintores de esta primera etapa, puesto que la producción se va a ver influida por el período precedente, por lo menos en las obras más tempranas.

Al mismo tiempo vemos cómo se produce una ‘contaminación’ de la gran pintura en la pintura de vasos. Ya desde la segunda mitad del siglo V a. C. tenemos descripciones de la pintura mural de Polignoto de Tasos y de Micón de Atenas. Estos primeros avances iban dirigidos a la creación de composiciones más complejas (en frisos de mayor tamaño) y al uso de líneas de base diferentes, que permitirían una ampliación del espacio pictórico. Sin embargo, sólo conocemos estas obras a través de esas descripciones, nada queda de la rica pintura de gran formato; la única manera de tratar de reconstruirla es a través de la pintura vascular, que nos permite obtener una visión bastante aproximada, salvando las distancias entre los soportes, de lo que debió de ser, a pesar de proporcionarnos un testimonio carente de viveza colorista (Boardman 1989: 89ss.).

A mediados de siglo, simultáneamente al proyecto del Partenón, las formas de la pintura se vuelven más monumentales. El dibujo decide deshacerse de los modelos arcaicos un tanto encorsetados, liberando los cuerpos y aligerando los vestidos. Los pintores estudian la anatomía para acercarse más al natural y los convencionalismos, en cuanto a paños se refiere, desaparecen en favor de una mayor verosimilitud. Se eliminan

detalles superfluos y las figuras adquieren poses más relajadas y naturales. La influencia de la pintura mural supuso la inclusión de varias líneas de base, en un intento de crear sensación de espacio, pero en ningún momento podemos hablar de perspectiva. En este tipo de composiciones todas las figuras son del mismo tamaño, sin importar su colocación en relación con el primer plano. Es más, en la mayoría de los casos las más ‘lejanas’ son, a menudo, las más importantes de la escena (Boardman 2001: 95ss.).

El período clásico pleno se extiende hasta el 420 a. C.; es el momento de la Edad de Oro de Atenas y ello repercute también en la cerámica. Los artistas se vieron muy influidos por las obras del Partenón y por el conjunto de las obras de la Acrópolis. El estilo que llamamos clásico se materializa en las obras de Fidias y Policleto y en los pintores de vasos análogos, que reproducen formas y temáticas similares (con especial énfasis en las Amazonomaquias y mitos de héroes). En cuanto a estilo, vemos que la evolución del dibujo se ralentiza en relación a los cien años anteriores. Sin embargo, mejora la relación entre la figura y el espacio que la rodea, así como la representación de las masas y del movimiento (Boardman 2001: 97).

VI.1 Continuidad y tradición.

La aparición de las Figuras Rojas supuso una trascendental inflexión en la historia de la cerámica griega y ello implicó, entre otras cosas, una considerable ampliación de los motivos iconográficos gracias a la mayor libertad que permitía esta técnica. Esto no trajo consigo la desaparición inmediata de las Figuras Negras ni de los mitos e imágenes más queridos, sino que se puede ver todavía una importante parte de la producción que, debido a un lógico principio de inercia, perpetúa esquemas del pasado. Esto nos obliga a dividir el estudio de las piezas de este capítulo en dos grupos muy claros, el primero se ocupará de las temáticas en las que existe una continuidad con las Figuras Negras y el segundo tratará la introducción de temas nuevos.

1. La epifanía.

El esquema iconográfico de la epifanía de Dioniso y Ariadna es uno de los más reiterativos en la cerámica de Figuras Negras, su origen lo habíamos estudiado en las escenas del Pintor de Heidelberg y desde entonces su difusión no había hecho más que crecer. La aparición de las Figuras Rojas, unida al innegable aumento del repertorio

iconográfico son fenómenos contemporáneos a una producción de piezas en las que se repite el esquema, ya un tanto anquilosado, de Dioniso frente a Ariadna en una actitud estática. Uno de los pintores que pertenece a este ambiente un tanto retardatario es el Pintor “Sundry Early”, del que conservamos una hidria y un ánfora, ésta última (Cat. 46; **Lám. 88**) representa la variante de la pareja sedente, uno frente al otro. A pesar del mal estado de conservación vemos claramente a Ariadna (**Lám. 88b**) sobre una silla, vestida con un rico *chiton* y un *himation* moteado. Lleva una corona de hiedra y un elaborado pendiente. Su mano izquierda se acerca a la cara de su esposo, del que solo se conserva la parte inferior del cuerpo y un brazo que sostiene una tupida rama de hiedra. En el reverso Dioniso, sentado sobre un *diphros*, sostiene su cántaros y de nuevo la hiedra. A su lado hay un sátiro, que mira directamente al espectador, en una posición que recuerda al *Knielauf*. La composición y el dibujo se ven demasiado rígidos, faltos de la naturalidad que pueden proporcionar las Figuras Rojas, lo que demuestra una continuidad en el uso de recursos propios de las Figuras Negras, que no funcionan con la nueva técnica.

Un efecto similar podemos ver en un ánfora de cuello del ceramista Panfeo (Cat. 468; **Lám 89**) pero el pintor ha sabido sacar partido a los elementos vegetales para crear una pieza que desde el punto de vista técnico, ofrece un resultado mucho más satisfactorio, aún cuando mantenga ciertos arcaísmos compositivos. La temática vuelve a ser la misma, aunque esta vez ambas caras se complementan. Por un lado está Dioniso frente a un sátiro itifálico; aunque hay una importante laguna se puede deducir que el dios sostenía su cántaros en una mano y en la otra una rama de hiedra. En el reverso (**Lám. 89b**) aparece Ariadna acompañada también por un sátiro, éste sin muestra aparente de lubricidad, pero no conservamos nada que nos permita saber si portaban algún atributo. El tipo de composición basada en dos personajes enfrentados no nos es desconocida, pero aquí el pintor ha sabido jugar con el espacio restante, llenándolo de enormes palmetas que crean un juego de curvas y contracurvas que dan vida a la pieza. La pieza es de una gran riqueza figurativa puesto que tanto el cuello como los laterales de las asas presentan decoración. Éstas últimas nos muestran a dos sátiros, mientras que el cuello está adornado con sendos deportistas. El efecto final de conjunto es mucho menos rígido que el que produce el ánfora del Pintor “Sundry Early”, sin embargo pertenecen a un espíritu que está destinado a perecer.

2. Carros.

La fortuna iconográfica de las escenas de carros fue importante dentro del elenco temático de la pintura vascular ática. Como vimos, el componente de prestigio y rango eran elementos importantes a la hora de entender el significado de estas escenas. En las Figuras Rojas el número de vasos con la Ariadna auriga se reduce considerablemente. En nuestro catálogo contamos con cinco piezas, de las cuales cuatro son crateras y la última es una copa. Todas corresponden cronológicamente con las últimas décadas del siglo VI y principios del siglo V a. C. y presentan una clara uniformidad iconográfica.

El esquema básico que se repite lo podemos ver en la cratera de Nápoles (Cat. 473; **Lám. 90**). En la cara A vemos a una mujer, con su *himation* y el pelo recogido en un *krotilos*, que sostiene una fusta y las riendas de una cuadriga. Al lado del carro está Dioniso, en el mismo lugar en que lo encontrábamos en la serie de léцитos del Pintor de Hemón, que sostiene en una mano su *cántaros* y con la otra una rama de vid. Delante de la cuadriga asoma un felino, quizá un leopardo. La escena está acompañada por el otro lado con una lucha entre dos centauros y dos guerreros. Uno cae ante los híbridos, probablemente Ceneo, mientras el otro escapa por la derecha. No parece que exista una relación clara entre ambos lados del vaso. En las demás crateras conservadas podemos verificar cómo la Ariadna auriga aparece combinada con escenas de palestra (Cat. 474), quizá una escena de prostitución (Cat. 476) y con otra mujer auriga (Cat. 475 **Lám. 91**). Ésta última merece mayor atención puesto que se trata de otra pareja divina que aparecerá en el futuro en relación con Dioniso y Ariadna, la de Poseidón y Anfítrite.

En esta cratera ambos lados parecen un reflejo especular. Dioniso y Ariadna presentan las mismas características que en la pieza de Nápoles, a excepción del felino que aquí no está presente. En la cara opuesta, Dioniso se sustituye por un Poseidón con su tridente y con otro objeto que parece acercar a su esposa, pero que no podemos identificar. Anfítrite, como corresponde a las figuras femeninas, es una imagen prácticamente intercambiable con Ariadna y sólo es reconocible a través de la presencia de su esposo. En las Figuras Rojas desde el último cuarto del siglo V a. C. veremos un creciente interés por los amores de Poseidón con la ninfa Amímone, que muchas veces harán *pendant* con Dioniso y Ariadna e incluso tomarán esquemas iconográficos similares, por ejemplo una cratera de cáliz conservada en Atenas (Cat. 533).

En este apartado la imagen quizá más interesante y compleja desde el punto de vista formal es la de una copa de Nueva York (Cat. 472; **Lám. 92**) con una rica escena

dionisiaca. La imagen se desarrolla como una cinta en el cuerpo de la clica, en la que el pintor muestra una composición articulada en dos polos: los carros de Dioniso y Ariadna, uno a cada lado. Dioniso aparece con su cántaros subiéndose a una cuadriga, rodeado por su tíaso. Detrás está un sátiro bailando y otro, al lado de los caballos, hace sonar los crótalos. Un tercer sátiro se acerca por delante, llevando una piel de felino a su espalda. La escena se completa con una ninfa, tocada con un *krotilos*, que blande un tirso y lleva una serpiente en la mano. En la otra cara de la copa (Cat. 472; **Lám. 92b**), la imagen se repite con pocas variaciones. El mal estado de la pieza impide ser contundentes en cuanto a la identificación del auriga. En el corpus hablan de un joven, frente a la ficha del Archivo Beazley que opta por Ariadna. Se percibe muy poco de su cabeza como para ser claros sobre el género de la figura: el peinado se adaptaría perfectamente tanto a un muchacho como a una mujer. Detrás se acerca un sátiro tocando la lira, igual que su compañero al lado de los caballos. Dos ninfas completan la escena, una delante de los caballos, bailando, y otra con el tirso al lado del carro. En el interior de la copa se desarrolla una escena de lucha entre un sátiro y una ninfa³.

Estudiando la copa en relación a las demás piezas que representan escenas de carros vemos que el esquema es básicamente el mismo y que la diferencia fundamental es la presencia del tíaso. El artista procede por un principio de ampliación de elementos sobre un modelo dado. En este caso la iconografía se centra sobre una temática de gran éxito, que es la imagen del cortejo dionisiaco con sus sátiros músicos y sus ninfas bailarinas que ya se había desarrollado con las Figuras Negras, pero añadiendo el carro en una especie de procesión festiva, cuyo antecedente lejano pudiera ser el propio cortejo de dioses de las bodas de Tetis y Peleo en el Vaso François. El significado último de esta escena no creo que vaya más allá de tratar de representar al dios y a su esposa en su contexto habitual, esto es, con su tíaso. El valor del carro en el conjunto de la pieza no es otro que el de objeto de prestigio, especialmente indicado para los dioses.

³ Además esta pieza corresponde cronológicamente con un cambio fundamental en la iconografía de las ninfas, en la que se generaliza una actitud hostil hacia los sátiros y la presencia de atributos como el tirso, las pieles de animales o las serpientes, que antes aparecían ocasionalmente. Este cambio evidente ha producido un gran debate, todavía abierto, en los estudios iconográficos entre los que consideran que se trata de ninfas (Carpenter 1986 y 1995b; Hedreen 1994) y los que piensan que esa transformación las convierte en ménades (Edwards 1960; Simon 1961; MacNally 1978; Henrichs 1987, entre otros). Personalmente en esta tesis he decidido que sólo llamaré ménades a aquellas mujeres, en un estado de posesión transitorio, que son seguidoras de Dioniso, pero que no tienen relación ninguna con los sátiros. En los demás casos me seguiré refiriendo a esas mujeres como ninfas, que por otro lado son las únicas cuyo nombre aparece inscrito en la cerámica ática (Hedreen 1994: 50ss).

La pieza se completa con una inscripción “Panitios Kalos”, que es una proclama pederástica que alude a la belleza del *erómenos*.

3. El simposio.

Otro de los temas en los que se puede establecer un nexo más claro entre las Figuras Negras y las Figuras Rojas es el del simposio. Esta iconografía referida al ámbito dionisiaco que, como vimos, demuestra una gran vitalidad desde el último cuarto del siglo VI a. C se transmite sin grandes problemas a la nueva técnica pero perdiendo paulatinamente la fuerza que tenía en las Figuras Negras. A pesar de ello, podemos afirmar que a grandes rasgos se mantienen los dos esquemas básicos; por un lado la imagen solemne del simposio divino que analizaremos ahora, y por otro, una escena de banquete o celebración que carga las tintas sobre el componente festivo y erótico que estudiaremos en el apartado dedicado al eros. Éstas últimas son la descendencia lógica de aquellas primeras escenas en las que el dios compartía *kliné* con una mujer en actitud íntima, pero dotadas de un nuevo espíritu que trataremos de analizar más adelante.

La inscripción más antigua que conservamos con el nombre de Ariadna en un vaso data del 540-30 a. C. y aparece sobre la copa de Fineo (**Lám. 53**), identificando a la cretense como la compañera de Dioniso en una cuadriga tirada por felinos y ciervos. Sin embargo, hasta el 480 a. C. no conocemos ninguna inscripción sobre cerámica ática que nos reafirme el papel de Ariadna en la cohorte de Dioniso. Alrededor de esa fecha se ha datado una interesante cratera-psiker del Museo Metropolitano de Nueva York⁴ (Cat. 478; **Lám. 93**) que nos sirve de puente entre las escenas de banquete en Figuras Negras y las Figuras Rojas. En la cara principal tenemos una importante laguna que dificulta la lectura pero que no impide del todo la interpretación de la pieza. La composición está organizada en torno a una cratera de cáliz, al lado de la que se pueden ver dos pies y lo que parece ser el extremo de un odre, probablemente se trate de un sátiro que está a punto de llenar de vino la cratera. A ambos lados de la cratera, el espacio se organiza de manera simétrica con dos simposiastas sobre sus *klinai*. A la izquierda reconocemos a Dioniso, coronado de hiedra y con su tupida barba que con la mano izquierda sostiene una rama de vid que se bifurca sobre su cabeza. Hemos perdido

⁴ Tengo que agradecer al Prof. T. H. Carpenter su amabilidad al proporcionarme las fotografías del reverso de esta cratera, que me han permitido completar el estudio iconográfico.

su brazo derecho, que parece estar alargando para que le rellenen la copa. Sentada en el borde de su *kliné* está Ariadna, tal y como la hemos visto en muchas piezas de Figuras Negras. Tiene el pelo recogido con un tenia doble y sostiene una fíala en una mano mientras que con la otra se acerca algo al rostro, quizá una flor. Sus pies descansan sobre un escabel y a su lado está una mesa con un racimo de uvas. En el otro extremo, Heracles con la piel del león de Nemea aprieta contra su pecho una pequeña coe; en la otra mano, que no vemos, podría sostener su copa, como prueba el cuello y la base que se recortan en negro sobre el *himation* de la figura contigua. A su lado y parcialmente perdida se puede reconocer a una figura alada que probablemente esté relacionada con el héroe y que podría ser Nike o Iris. Bajo las asas hay dos figuras que cumplen perfectamente las funciones de transición entre ambas caras y que al mismo tiempo completan iconográficamente la escena. A lado de la *kliné* de Dioniso vemos como se acerca un pequeño sátiro y un carnero, el primero es compañero habitual de los banquetes y el cuadrúpedo es uno de los animales del entorno dionisiaco. Bajo el asa derecha (Cat. 478; **Lám. 93b**) se representa una figura de capital importancia para comprender la escena, se trata de Atenea que aparece con la égida, el yelmo y la lanza, sentada al lado de su protegido. Dándole la espalda y haciendo *pendant* con la diosa vemos a Dioniso sobre un *diphros* (Cat. 478; **Lám. 93c**). El dios sostiene en su mano una rama de vid de la que cuelgan gruesos racimos y mira expectante a una diosa, posiblemente Hera, que se aproxima para ponerle una guirnalda. Detrás de ella está su esposo Zeus, parcialmente perdido, Atenea con el yelmo y la égida sosteniendo una rama y Apolo citarista. Al lado de éste hay una figura que está delante de un ara o un basamento, que podría ser Leto.

La pieza está atribuida al Pintor de Troilo y es de una gran calidad técnica, recuerda al ánfora bilingüe de Lísipides conservada en Munich (Antikeslg. 2301; ARV² 4,9) aunque con una menor precisión en el detalle y por tanto con mayor libertad en el trazo. El esquema de Heracles en la *kliné* acompañado por Atenea ya tiene tradición, como podemos comprobar en un fragmento de hidria conservado en Basilea (H. A. Cahn 919; *LIMC*, s.v. “Herakles” 1486, IV; **Lám. 94**), en el que aparece la diosa en la misma posición que en nuestra cratera pero esta vez acompañada por Yolao.

Heracles fue el primer griego que apareció representado como simposiasta (**Lám. 55**) y eso marcó el inicio de un motivo iconográfico de gran éxito, al que luego se unirían otros personajes como Aquiles, Hermes o Dioniso. Con éste último aparece en

plena celebración o incluso compartiendo *kliné* (Oxford, Mus. Ashmolean 1929.752; ARV² 451,2) de ahí que no sea extraña esta iconografía. En este caso se han combinado dos esquemas, el del Heracles en el banquete con el de Dioniso y su esposa en celebración simposial. Lo más llamativo es la presencia de la figura alada en una posición tan prominente, lo que nos hace pensar que se trata de una figura de relevancia en el relato.

Habíamos adelantado en el apartado de las Figuras Negras que las escenas del monoposiasta podían hacer referencia a un modelo de *bon vivant* para los usuarios de estas piezas. En esta pieza no parece que nos hallemos ante un contexto frívolo sino ante una imagen de celebración divina alejada de las escenas de ebriedad y descontrol de un banquete común. La figura sedente de Atenea y la actitud solemne de Ariadna enfatizan esta impresión. Probablemente nos hallemos ante una escena olímpica en la que tanto Heracles como Dioniso celebran su recién adquirida posición entre los dioses.

La laguna del vaso nos impide ser más concretos con la interpretación de la imagen. La figura alada podría ser Iris, la copera de Zeus, que en este caso sirve al héroe, quizá como síntoma de su nuevo puesto al lado de los dioses. Por otro lado, Niké también es una candidata propicia para la escena, como figura de la Victoria que connotaría la escena como un momento especial en la biografía del héroe, pues también es el símbolo de la victoria de los hombres. Además de las características propias de una divinidad, Niké tiene un aspecto más abstracto, puesto que su imagen se puede usar y adaptar a un determinado momento histórico, o en este caso mítico como la apoteosis del héroe (Hölscher 1988: 82).

Al otro lado del vaso (**Lám. 93c**) se desarrolla una escena interesante en la que Dioniso está a punto de ser ‘coronado’ por Hera ante la presencia de Zeus, Atenea, Apolo y Leto (?). Apolo hace sonar su cítara, cargando de solemnidad la escena, que probablemente se está desarrollando en el Olimpo. Quizá sea muy arriesgado suponer que está representando el momento en el cual Dioniso entra a formar parte integrante de la familia olímpica, pero la realidad es que no me consta ninguna imagen similar con la que confrontar la escena y la presencia de Zeus y Hera, acompañados por la música de Apolo, hace pensar en una ambientación pomposa en el Olimpo. En consecuencia, la figura de Dioniso en ese contexto nos recuerda el único momento de su historia mítica en el que recibe los honores de entrar a formar parte de la familia olímpica, que había abandonado cuando su padre Zeus lo entregó a Hermes para alejarlo de los celos de su

madrastra Hera. Por ende tenemos un vaso prácticamente coetáneo, un escifo del Pintor de Brigos (Louvre, G 195; ARV² 381,174; **Lám. 95**), en el que Egeo estrecha la mano de su hijo Teseo reconociéndolo como su heredero. Detrás del joven, una muchacha se dispone a coronarlo con una guirnalda, de una manera similar a como lo hace Hera con Dioniso. Posiblemente este acto de reconocimiento del hijo por parte de Egeo no sólo se enfatice por el gesto de cogerle la mano sino también por la guirnalda que le llevan, al igual que Dioniso es reconocido como uno más entre los dioses olímpicos.

La cuestión es que, independientemente de la complejidad iconográfica de la cratera, nos interesa resaltar que el esquema compositivo de Ariadna sentada al lado de Dioniso sobrevive al cambio de técnica y sobre todo que esta pieza nos da la prueba irrefutable de su papel al lado del dios. Aunque se trate de una pieza del 480 a. C. no parece descabellado inferir, con efecto retroactivo, que al menos las escenas de Figuras Negras con un esquema similar debieran de representar a Ariadna al lado de su esposo.

Esta cratera, por afinidad temática, nos sirve de puente para explicar una de las más extraordinarias piezas recogidas en esta tesis: una cónica (Cat. 477; **Lám. 96**) del pintor de Codro que representa un simposio divino, hecho único en la iconografía del banquete, puesto que este tipo de reuniones, como ya adelanté, estaban reservadas a los mortales.

En la cara A vemos a Zeus tendido sobre su *kliné* sosteniendo una fíala con la mano izquierda, mientras tiende su brazo derecho hacia su esposa Hera, que sostiene un cetro, sentada a sus pies. A un lado está Ganimedes, el copero de Zeus, atendiéndoles. La escena se completa con otra pareja dispuesta de igual manera sobre una *kliné*, esta vez se trata de uno de los hermanos de Zeus, Poseidón, que lleva su tridente como atributo evidente y también una fíala. Al borde de su *kliné* está Anfítrite sentada sosteniendo un alabastron del que extrae un bastoncito impregnado de perfume. La cara B (Cat. 477; **Lám. 96b**) mantiene la misma disposición de dos parejas, por un lado están Dioniso y Ariadna; él sostiene con su derecha un tirso y con la izquierda una fíala y levanta las manos en un gesto que parece simular un ofrecimiento. Ariadna, con el pelo recogido en un *sakkos*, muestra sus manos en movimiento, en un convencionalismo entendido como que está hablando. A la derecha aparece un sátiro, llamado Komos, que hace *pendant* con Ganimedes, sirviendo a sus señores. La otra pareja está formada por

Ares, tendido con una lanza y alargando su mano hacia Afrodita, que se acerca con un cántaro en la mano. En el tondo vemos a la quinta pareja, Hades y Perséfone; él lleva la cornucopia y una fíala y ella muestra el mismo gesto que Ariadna.

No tenemos constancia de otras representaciones de inmortales en un simposio. Autores como Boardman (1990: 124) aseguran que no era un contexto apropiado para los dioses, puesto que el banquete era el lugar de encuentro y de socialización por antonomasia del hombre griego. Sólo algunas divinidades más cercanas al mundo de los humanos o más terrenales, como Heracles o Dioniso, admitirían presentarse en dicho contexto. El antecedente más cercano de la imagen del pintor de Codro son las imágenes de procesiones o asambleas del Panteón heleno con motivo de alguna celebración. Un ejemplo muy apropiado es una copa de Berlín (Antikenslg. F2278; ARV 1620, 21) que representa la entrada de Heracles en el Olimpo. Allí le esperan Zeus y Hera, Poseidón y Anfítrite, Ares y Afrodita y Dioniso, entre otros. También, como indiqué más arriba, el esquema iconográfico más parecido lo hallamos en la citada cratera de Nueva York, donde reconocemos el modelo de raigambre arcaica. Sin embargo la imagen de un simposio divino tal y como nos la presenta el pintor de Codro es un *hapax* en la cerámica griega.

Conviene recordar que todavía son muchas las cuestiones que no quedan explicadas. Todas las parejas divinas tienen al lado de su *kliné* una mesa, que en los banquetes se utilizaba para poner la comida, en este caso las mesas están vacías, lo que nos hace pensar que estamos en el momento previo al inicio de la celebración. Además, todos los hombres, menos Ares, llevan una fíala, copa específica para las libaciones, no para beber, aunque ya la hemos visto en manos de Dioniso en escenas de monopsiasta (Cat. 377; **Lám. 60**). Durante el banquete se hacía una libación pero se producía después de la comida, justo antes de comenzar con la bebida y una vez retiradas las mesas (Arafat 1990: 98). Este dato viene a sembrar más confusión aún en la interpretación de la imagen, puesto que nos topamos con una escena que parece representar un banquete, pero que tiene elementos de una libación y a la vez insinúa cierto erotismo. La realidad es que la carencia de obras similares con las que poder establecer paralelos nos impide llegar a una comprensión total de la escena.

Algunos autores apuntan otras lecturas relacionadas con la imagen de la divinidad reclinada como símbolo de fecundidad. Gais (1978: 365) pone la copa del pintor de Codro como ejemplo característico de la relación de las divinidades tendidas

en la *kliné* con la fertilidad. Para confirmar su teoría defiende que la presencia de Hades y Perséfone en el tondo subraya una mayor importancia viene a corroborar la idea de abundancia, unida tanto a la hija de Deméter como a la cornucopia que porta el dios. Sin embargo, creo que Gais no se percata de que la cornucopia aparece vacía y que en esa tesitura parece un poco forzado hablar de la riqueza o la fertilidad en términos tan genéricos.

El pintor de Codro ha creado con esta pieza una obra de difícil lectura, ya sea por su singularidad, ya sea por que no nos han llegado datos suficientes para comprenderla. Un aspecto digno de destacar es la estrecha relación que existe entre los componentes de este insólito banquete. Por un lado, es la única representación de este talante en la que aparecen los tres hermanos iguales en poder que se repartieron el mundo. Es decir, Poseidón, que se quedó con el mar, Zeus, con el cielo y Hades con el inframundo. La tierra, espacio de los hombres, era para compartir entre los tres; y de la tierra o más terrenales son los dos dioses restantes, Ares y Dioniso. Ambos hijos del mismo padre, Zeus, pero de diferente madre, Ares fue engendrado por Hera y Dioniso por Sêmele. Los dos no solo comparten el mismo espacio vital, la tierra, sino también aparecen unidos en la escena en la misma cara del vaso. Uno y otro están muy vinculados a los mortales, Ares como señor de la guerra cruenta, de la fuerza destructiva, y Dioniso como el dios dador del regalo que haría a los hombres olvidar sus penas, el vino.

Una vez establecidas las relaciones entre las figuras de la copa, podemos ver que se trata de una pieza excepcional no sólo por la originalidad de su temática, sino sobre todo porque despliega una coherencia interna que nos demuestra que no hay nada casual en la elección de los personajes. Sin embargo esta revelación nos confirma, una vez más, cuán lejos estamos de entender completamente el valor que hay detrás de las escenas del imaginario griego.

A pesar de las dificultades podemos aventurarnos a esbozar una explicación, cuando menos sostenible, de una pieza que todavía está llena de incógnitas. La cuestión es que nos encontramos con una copa que representa la reunión de los tres hermanos que se repartieron el mundo conocido y dos de las divinidades más cercanas a los mortales. Todos aparecen acompañados de sus esposas, a excepción de Ares - puesto que es el amante de Afrodita- en una imagen de bastante intimidad entre los cónyuges. Las divinas parejas adoptan un esquema iconográfico que hemos visto cargado de

connotaciones sexuales en escenas del amor de Dioniso y Ariadna en las figuras negras. Además, se valen del modelo del simposio humano para celebrar su reunión, con todo lo que conlleva como momento para compartir la comida y la bebida, acto que, por su naturaleza inmortal, les está vedado. De ahí que las mesas estén vacías, puesto que los dioses no están sujetos a las mismas necesidades alimenticias que los mortales, y se nutren de néctar y ambrosía. Quizá esto explique la presencia de las fíalas, que podrían aludir a que las divinidades se ‘alimentan’ de las libaciones de los hombres.

Una de las pocas cosas que podemos concluir es que esta representación del orden divino bajo un modelo de convivencia humano, puede tener una lectura basada en la idea del matrimonio divino como ejemplo para el mortal, que no excluye un segundo nivel de interpretación más profundo. Así, la clave para este análisis está en el tondo de la cónica que conduce la interpretación del conjunto bajo la óptica del matrimonio. El mito de Perséfone ya fue convincentemente analizado por Jeanmaire (1939: 269-279) como una imagen de la iniciación femenina a la madurez sexual⁵. Etimológicamente el hecho de que Perséfone sea también Kore insiste en su valor como *parthenos* o doncella que ya ha alcanzado la edad perfecta para el matrimonio.

Dioniso y Ariadna nos proporcionan el modelo de matrimonio feliz tanto en las fuentes como en la pintura anterior de Figuras Negras, que se traslada a otras parejas de panteón griego. Además, sabemos que la representación de Zeus y Hera sigue el esquema del *Hieros gamos* que decora el friso Este del Partenón. De este modo, tenemos para dos de las parejas, Zeus y Dioniso, precedentes iconográficos que avalan la conexión con escenas nupciales. Desde mi punto de vista, Carpenter (1995: 163ss.) realiza la argumentación más convincente del valor de esta imagen, puesto que entiende que todas las parejas presentan elementos que aluden a la nupcialidad, además de repetir el esquema de la *kliné* de las escenas del amor de Dioniso y Ariadna, que para él es un dato determinante. Por un lado, el pintor escoge a Hades y Perséfone, pareja paradigmática de la unión por el rapto, costumbre arraigada en la mitología griega y por otro, coloca elementos que aluden al adorno de la novia. Sostiene que Afrodita porta una píxide entre las manos, personalmente creo que se trata de un *cántaros*, lo que unido al alabastron de Anfítrite nos remite a momentos vinculados con las bodas.

Sintetizando todo lo dicho podemos concluir con esta pieza afirmando que la iconografía nos habla de una especie de canto al matrimonio en todas sus divinas

⁵ Sobre la iniciación de jóvenes véase Burkert (2004: 118-124).

variantes (excepto Ares, que sería la consumación de un adulterio). Sin embargo, a pesar de que parece claro que la *kliné* está entendida como tálamo y que no hay interacción entre las diferentes parejas, todo viene a corroborar que no podemos hablar de un banquete propiamente dicho; creo que se nos sigue escapando un segundo nivel de significación en el que las complejas relaciones parentales y la presencia de las fíalas quedarían explicadas, pero llegados este punto solo me atrevo a presentarlo como problema aún sin resolver.

Un último ejemplo que entra dentro de esta clasificación es una rica cratera de cáliz del Pintor de Cadmo (Cat. 479; **Lám. 97**), artista que desarrolla su actividad en las últimas décadas del siglo V a. C. Es una pieza de gran calidad técnica en la que volvemos a encontrarnos con la imagen del monopsiasta, encarnado en un Dioniso juvenil con el torso desnudo. Está echado sobre un verdadero lecho, más que sobre una *kliné*, cubierto por un manto brocado y sosteniendo el tirso en su mano derecha mientras se gira hacia su esposa. Ariadna está sentada a la derecha, vestida con un *chiton* y un *himation* bordados y llevando un tirso. A los pies del dios está sentado un pequeño Eros que revela el papel de Ariadna, mientras que en ambos lados vemos a sendas ninfas que portan bandejas con racimos de uvas. Entre Dioniso y Ariadna vemos el cántaro, que el dios debe de haber posado en el suelo. En el registro inferior se desarrolla una escena de fiesta. A la izquierda vemos a un sátiro que está vertiendo el contenido de un odre dentro de un dino sobre un soporte metálico. En el medio, un sátiro toca el *aulós* sentado sobre unos cojines y una ninfa baila al son de la música ante un Eros que porta un escudo y una lanza, mientras que, en un extremo, otro sátiro está observando la escena. Se trata de una imagen de la danza pírrica o armada, que explica no sólo los instrumentos militares de Eros sino también el tocado de cálato que lleva la ninfa y el pectoral con los senos descubiertos (Baldelli-Landolfi-Lollini 1991: 35). En la cara B aparece una escena de calidad muy inferior que representa a Edipo y la Esfinge. Esta es una particularidad muy típica de la pintura vascular desde las últimas décadas del siglo V a. C., los talleres ocupan a los grandes pintores en los anversos de las piezas, mientras que los reversos quedan para figuras secundarias, síntoma asimismo de una nueva aproximación a las piezas, en las que se prima un único punto de vista.

Sabemos que en el banquete, además de la comida, el consumo del vino era lo fundamental. El acto de beber responde a una serie de reglas que lo convierten en un verdadero ritual social, bajo el signo de Dioniso. Las imágenes suelen hacer hincapié en

la escena de distribución y circulación del vino (Lissarrague y Schmitt-Pantel 1988: 216). En esta pieza, que se vale del esquema simposial, hallamos lo que podríamos llamar el modelo por antonomasia de la ‘religión del vino’. Además de las ninfas proveyendo de alimento y el sátiro que llena el dino, contenedor proverbial de la bebida divina, tenemos al propio Dioniso, metonimia encarnada del vino, bajo cuyos auspicios se desarrollan los demás componentes del banquete, expresados a través del trío inferior, los dos entretenimientos básicos del simposio, esto es, la música y la danza.

Esta cratera es una pieza en la que se combinan elementos muy dispares. Por un lado, vemos el uso de un esquema iconográfico que se remonta a las Figuras Negras: la esposa sentada al lado del marido en un banquete. Por otro, la composición se articula en diferentes niveles, tratando de crear la sensación de un espacio real, tal y como lo desarrolló el Pintor de los Nióbidas en el segundo cuarto del siglo V a. C. El trío de Eros y los divinos esposos responde compositivamente al inferior, formado por el sátiro que toca el *aulós*, el Eros y la bailarina, equilibrando la escena. Además, esta pieza se caracteriza por un gusto barroco que se adelanta a las tendencias que se impondrán desde finales de siglo y durante el siglo IV a. C. Junto con el acusado interés por la riqueza de los tejidos, sorprende la delicadeza del dibujo y el juego de filigrana que hace con las alas de los dos eros, especialmente con el armado, que se reflejan en su tratamiento de los elementos vegetales. El Pintor de Cadmo es uno de los artistas que evolucionarán su lenguaje figurativo al calor de las nuevas escena ‘galantes’ del Pintor de Midias, señalando el inicio de nuevos tiempos para la cerámica.

4. El retorno de Hefesto.

El mito del retorno de Hefesto es una temática con gran difusión en la cerámica de Figuras Negras, permitiendo el desarrollo de numerosas escenas de borrachera y fiesta en las que a menudo suele existir confusión entre la figura de Hefesto y la de Dioniso, pues el primero, por asociación con el dios, suele portar sus atributos⁶. Este equívoco se ve enfatizado por el hecho de que muchas veces Dioniso aparece sobre una

⁶ Hedreen (2004) defiende una contaminación iconográfica entre las escenas de procesión dionisiaca y el mito del retorno de Hefesto. Considera que es una asunción voluntaria de determinados elementos visuales que hacen referencia a rituales de Dioniso para expresar el mito del retorno, que vendría a subrayar la necesidad de aceptar a ambos dioses entre los olímpicos así como cuestiones referidas al rechazo que sufrió Dioniso, paragonándolo al de Hefesto.

mula como si fuese Hefesto (Hedreen 1992: 16). En las Figuras Rojas esa confusión se atenúa y se tiende a representar el momento del simposio en Naxo.

En el catálogo tan sólo hay dos piezas que ilustran este episodio pero son de gran interés puesto que presentan dos maneras totalmente distintas de enfrentarse a la historia. Si tenemos presente que se trata de dos obras coetáneas, la sorpresa es todavía mayor, pues demuestra que, a pesar de la existencia de un sistema de talleres muy cohesionado y cerrado y de lo que podríamos llamar “libros de modelos”, salvando el anacronismo, estas dos piezas ilustran la diversidad artística de la época⁷.

El primer ejemplo es una *enócoe* (Cat. 480; **Lám. 98**) con una escena al aire libre, enmarcada por una vid cuyos sarmientos rodean el cuello del vaso y dejan caer pámpanos y racimos sobre los protagonistas de la historia. Por la izquierda vemos cómo se acerca Hefesto, reconocible por el hacha de herrero que porta y por el *pilos*, sombrero propio de los trabajadores. Un sátiro lo agarra del brazo y lo conduce a la presencia de Dioniso, que se encuentra en el extremo derecho tendido sobre una improvisada *kliné* cubierta de pieles de felinos. Lleva el torso desnudo, está coronado de hiedra y se acerca a los labios un cántaros mientras dirige su mirada atenta a la mujer con la que comparte el asiento. Ella lleva un *himation* fino y el cabello recogido con una *tenia* y parece conversar con el dios, mientras en su mano sostiene algo, quizá una fíala o una patena.

El pintor escogió representar el momento de la llegada de Hefesto al banquete que le ha preparado Dioniso, frente a las ya habituales procesiones que se encuentran en las Figuras Negras. Una de las labores fundamentales del creador de imágenes era el ser capaz de seleccionar el instante idóneo o más representativo de un mito para que el espectador pudiese reconocerlo de un golpe de vista. Lo habitual es que se tomase como motivo el clímax de la acción, no dejando, pues, lugar a dudas en su identificación. Sin embargo, de vez en cuando, podemos toparnos con artistas que, saliéndose de la norma, buscaban una mayor libertad y escogían momentos menos característicos. Esta elección requería una mayor habilidad narrativa por parte del pintor, puesto que debía ser muy diestro a la hora de construir la imagen para no conducir a ningún posible error de lectura.

El desconocido artista de la *enócoe*, aunque estilísticamente no es una figura principal, desde el punto de vista de la iconografía ha apostado por una imagen del mito de Hefesto que ya tenía tradición en las Figuras Negras. Recordemos la hidria del Pintor

⁷ Sobre el tema de la existencia de los libros de modelos o de dibujos en la Antigüedad véase el reciente trabajo de Settis (2006: 36ss.).

de Lisípides (Cat. 399; **Lám. 66**) conservada en el Museo Británico, en la que Dioniso en su *kliné* observa expectante la llegada de su amada Ariadna acompañada de Hermes. A la izquierda se acerca Hefesto cerrando la comitiva, compuesta por una ninfa con un sátiro abrazados y un sátiro citarista.

El pintor de nuestra enócoe ha usado un esquema similar al de Lisípides pero simplificándolo. En vez de la elaborada *kliné* y la presencia de varios miembros del tíaso, junto con Hermes, aquel ha escogido una ambientación más silvestre. Ese lecho-*kliné* alude evidentemente al banquete, al espacio para la ingestión de la divina bebida que, en este caso, se ambienta en un exterior (por la presencia de las vides surgiendo de la tierra en el extremo izquierdo). Wilamowitz (1971: 25-27) ha demostrado convincentemente que ese encuentro de Dioniso y Hefesto se produce en Naxo. Un escolio a la *Ilíada* (Schol. *Il.*, 23.92), que además cuenta la historia del ánfora de oro que contendría las cenizas de Aquiles, dice que Dioniso entretuvo a Hefesto en Naxo y en compensación le dio ese ánfora, que a su vez regalaría a Tetis a cambio de su ayuda en el incidente con Licurgo⁸. Además de en los textos, la ambientación en la isla está refrendada por la evidencia de las imágenes, que en esta pieza no parece dejar lugar a dudas.

Bajo la vid llena de racimos, vemos a un insistente sátiro que tira del brazo de Hefesto para guiarlo hacia la *kliné* improvisada con pieles de felinos donde yace la pareja. Es el momento previo a la borrachera de Hefesto; poco después y bajo los efectos del vino accederá a regresar al Olimpo a liberar a su madre. Allí en Naxo, en donde Dioniso halló a Ariadna y en donde la desposó, se realizará el banquete en honor de Hefesto. Pero el herrero acaba de llegar y descubre a los amantes en un momento de intimidad, tal y como nos hemos acostumbrado a encontrarlos en las Figuras Negras. Dioniso sostiene su cántaros y Ariadna levanta algo a la altura del rostro del dios, quizá un patena con un racimo de uvas aunque una laguna nos impide leer con exactitud la imagen. Ninguno de los dos parece percatarse de la llegada del cojitranco. Éste lleva los

⁸ Al final del escolio aparece “así lo escribió Estesícoro”. La presencia de Hefesto en Naxo nos la explica otro escolio (Schol. *Il.*, 14.296): Hera dio a su hijo a un herrero de Naxo, Cedalión. Wilamowitz sostiene que la fuente fundamental para el mito del retorno es un perdido Himno Homérico a Hefesto, y que esa es la fuente para el Vaso François. Su difusión en las fábricas laconias, calcídicas, corintias, áticas y etruscas se explicaría a través de la transmisión oral de ese supuesto poema (Hedreen 1992: 14). Sin embargo Hedreen (2004) ha revisado las viejas teorías sobre el origen del mito y ha propuesto una lectura crítica de la preponderancia de la palabra escrita sobre la imagen, demostrando con éxito, al menos desde mi punto de vista, que la iconografía del retorno responde a cuestiones relacionadas con las procesiones epifánicas de Dioniso y que es esa la clave de su significado en tanto que expresión del nuevo orden olímpico.

kothornoi que es un calzado relacionado con Dioniso, lo que según Hedreen (1992: 40) es un síntoma del consentimiento de Hefesto a involucrarse en este ámbito orgiástico.

Una visión más compleja en cuanto a composición pero más sencilla de descifrar la encontramos en una bella cratera conservada en Bologna (Cat. 481; **Lám. 99**). El Pintor de Dinos es el artífice de esta pieza imbuida todavía del espíritu monumental del Partenón, pero con un nuevo sentido de lo ornamental⁹. Su pintura renovó el interés por las grandes composiciones, pero dirigiendo su atención hacia el mundo dionisiaco en detrimento de las escenas de corte épico, más propias de estas complejas representaciones. Su estilo es un tanto florido, adelanta las modas que llegarán con la nueva generación de artistas del período clásico tardío, y tiene bastante afición a intercalar pinceladas blancas que dan mayor riqueza a su pintura. La bella cratera de volutas que analizamos presenta una composición muy abigarrada, en donde a través de un espacio concatenado a lo largo del cuerpo del vaso, vemos el retorno de Hefesto bajo los auspicios de Dioniso y Ariadna.

En una de sus caras se representa el banquete en plena efervescencia. Es una escena confusa donde las ninfas danzan agarradas a sus tirso; una toca el *tympanon* y un sátiro, el *aulós*. En la parte superior derecha, Dioniso aparece tendido al lado de una mujer que porta, de nuevo, el *sakos* y parece que hace sonar unos crótalos. La escena nos devuelve una imagen de fiesta en la que una pareja comparte intimidades en el lecho. Por la otra cara podemos ver, a pesar de su estado fragmentario, el momento en el que Hefesto entra en el Olimpo a lomos de una mula ante la mirada de Hera, atrapada en el trono.

En cuanto a su composición es destacable que presenta en un único espacio concatenado la celebración del banquete y la llegada al Olimpo, recorriendo todo el cuerpo del vaso sin cesuras. Para conseguir ese efecto de continuidad se vale del motivo de las figuras danzantes que sirven de nexo entre una cara y otra sin romper el hilo “argumental”, dando una gran unidad al vaso.

Si volvemos sobre la figura femenina con la que comparte *kliné* Dioniso, veremos que el problema de darle nombre sigue presente. Podemos tratar de proceder por eliminación, esto es, dado que no está desnuda y que los sátiros nos sitúan en un ámbito divino, no puede tratarse de una hetera, la habitual compañía masculina en estas celebraciones. Además, no interacciona con los sátiros, los compañeros para bien y para

⁹ Dugas (1930) se la atribuye al Pintor de Atalanta.

mal de las ninfas, por lo que tampoco se la puede identificar como tal. Sin embargo, en sus manos sostiene unos crótalos o un instrumento de la familia de percusión de difícil identificación. La posesión de instrumentos musicales nos conduce al ámbito de las ninfas y eso nos deja ante una interrogante sobre su función en manos de la esposa de Dioniso. Por último conviene, de nuevo, recordar la tradición iconográfica que está detrás de esta imagen, toda la serie de piezas en las que Ariadna comparte la *kliné* o el lecho con el dios, que nos pueden servir como apoyo para sancionar la posición de la cretense en esta cratera. Habida cuenta de las imágenes del retorno de Hefesto que preceden a esta pieza clásica hemos de ser prudentes en la identificación de Ariadna; sin embargo, como ya vimos, tanto en las Figuras Negras como en las Rojas la cretense aparece compartiendo *kliné* con el dios en la enócoe (Cat. 480; **Lám. 98**) con la que empezábamos este apartado, y se acercaba a su esposo en la hidria del Pintor de Lisípides (Cat. 399; **Lám. 66**).

Recapitulando, en este capítulo hemos tratado de analizar las escenas de Dioniso y Ariadna que todavía pertenecían a una tradición figurativa que hunde sus raíces en las Figuras Negras. En primer lugar, estudiamos la continuidad del esquema de la epifanía como dos figuras una frente a la otra, tema muy explotado durante el arcaísmo que mantiene su vigor en los últimos años del siglo VI a. C. pero que paulatinamente se sustituye por escenas más dinámicas y complejas. En segundo lugar, la iconografía de la Ariadna auriga que había demostrado una gran vitalidad en la producción arcaica y sobre todo para un mercado de segunda clase pero muy activo, pervive en escenas bastante rígidas que no proponen nada nuevo sobre el esquema arcaico. En tercero, el simposio será la iconografía que nos ofrezca las soluciones más interesantes y complejas desde el punto de vista iconográfico y compositivo. Aunque el simposio como costumbre tiene su época dorada en el mundo arcaico, como motivo para la pintura vascular seguirá teniendo una gran fortuna, a pesar de que sus características se irán tiñendo de elementos de tipo erótico-nupcial que podremos ver en el siguiente capítulo. Por último, el mito del Retorno de Hefesto todavía produce piezas de gran interés, no obstante su número se haya reducido considerablemente, presentado a Ariadna como una de las participantes en el banquete de Naxos.

VI.2 La innovación.

1. Ariadna abandonada y encontrada.

A pesar del enorme número de vasos que están pintados con temas dionisiacos, es sorprendente descubrir cuán pocos presentan escenas individualizables como parte de un episodio mítico concreto. Sin embargo, esta aseveración debemos realizarla con cautela puesto que entra dentro de lo posible que muchas de las escenas que no consideramos pertenezcan a mitos desconocidos que no nos han llegado o que por su esquema representativo no son identificables hasta la fecha.

Una de las iconografías que podemos identificar directamente con las fuentes literarias es la representación de la huida de Teseo y la llegada de Dioniso, que en muchos casos aparecen compartiendo el mismo espacio, enfrentándonos a piezas de gran interés narrativo en tanto en cuanto proponen soluciones originales para la materialización del relato.

El ciclo teseico, al que podríamos adscribir las piezas que ilustran el momento del abandono de Ariadna, tiene un extraordinario valor no sólo iconográfico sino también iconológico por las implicaciones políticas inherentes. De las piezas de nuestro catálogo podemos establecer dos grupos bien diferenciados en relación con la elección del momento que se ilustra: por un lado tenemos las piezas en las que se produce simultáneamente la marcha de Teseo y la llegada de Dioniso y, por otro, las que muestran el encuentro de la futura pareja¹⁰.

Dentro de las imágenes que recogen los episodios de la huida y el encuentro, la más antigua es obra del Pintor de Sileo. Este artista formaba parte junto con otros tres (Pintor del ánfora de Munich, Pintor Gallatin y Pintor Diógenes) de lo que Beazley llamó *Syleus Sequence*, nombre genérico que sirvió para reunir a los artífices de bellas crateras, pélices y estamnos con problemas de atribución. Todos comparten unas características formales comunes, siendo el Pintor Diógenes y el de Sileo los que tienen mayor peso específico. El Pintor de Sileo muestra ciertas concomitancias con el Grupo de los Pioneros, pero con una capacidad narrativa mayor, aunque comparte el gusto por los detalles en las vestimentas. En esta hidria (Cat. 482; **Lám. 100**) resuelve con sencillez y maestría el problema de hacer simultáneos dos momentos de una misma

¹⁰ Vasos con la marcha de Teseo y la llegada de Dioniso: Cat. 482, 484, 485 y 486. Vasos con el encuentro de Dioniso y Ariadna: Cat. 483 y 487.

historia. El esquema consta de dos parejas de figuras que dividen netamente el espacio pictórico en dos partes; por un lado Dioniso que, firme pero con delicadeza, conduce a Ariadna hacia la derecha, lejos de su antiguo amante y, por otro, Atenea exhortando a Teseo, que se gira dubitativo. A pesar de los evidentes resabios arcaizantes en la concepción un tanto rígida de los personajes, no cabe duda que nos hallamos ante una de las soluciones más felices a nivel compositivo y narrativo. La colocación de las figuras centrales de Dioniso y Atenea, casi idénticas sólo que invertidas, es el eje del esquema en “V” que proporciona dinamismo al conjunto. Es más, la formación de ambos grupos divergentes se enfatiza no sólo por el movimiento de los paños sino también por los gestos. Ariadna alza su brazo izquierdo en un intento fútil de zafarse del dios. Éste, a su vez, la rodea con sus brazos mientras la empuja hacia la derecha. Atenea enfatiza su papel en el episodio levantando un brazo hacia un Teseo que sólo se atreve a insinuar una queja con su mano alzada, o que también podría insinuar un adiós a su amada.

El centro de la composición es, por tanto, el pequeño espacio vacío que marca la separación entre los dos pares de figuras opuestas y que dirige nuestras miradas hacia los lados. Con esta sencilla solución el pintor ha resuelto el problema de representar dos momentos diferentes en un mismo espacio, al mismo tiempo que los concatena y muestra la huida de Teseo como causa de la unión de Dioniso y Ariadna.

La iconografía es aquí sierva de la política ática, como adelantamos en el apartado de fuentes literarias, ya que a finales del siglo VI a. C. asistimos a una maniobra propagandística del Ática. El objetivo era reelaborar el mito de Teseo con una intencionalidad política. Se introducen entonces toda una serie de novedades en su historia, como el episodio de su viaje de Trezén a Atenas que permite crear una figura semejante a Heracles, que realizará diversas hazañas. Algunos episodios se han explicado en clave estratégica en relación a la posición de Atenas como ciudad pujante de la Hélade. Así las cosas, durante su viaje a Atenas para encontrarse con su padre Egeo irá creándose un ‘currículum’ de héroe luchando contra monstruos y tunantes, aspectos que se han interpretado como un uso consciente del mito para señalar el control ático sobre el golfo de Sarónico, al que el príncipe libera de peligros varios (Calame 1996: 423-24). Asimismo se legitima la expansión ática sobre el mar Egeo con la revalorización del mito cretense, porque a pesar de que el episodio del Minotauro tenía una amplia tradición desde el siglo VII a. C., es ahora cuando Atenas lo hace suyo, demostrando los renovados intereses de sus gobernantes por el dominio marítimo

(Calame 1996: 443). Al mismo tiempo hay quien cree que la victoria sobre el Minotauro y por ende sobre Minos es una expresión mítica, y en este caso figurativa, de la hegemonía naval de Atenas en el Egeo (Shapiro 1992b: 29ss.)

Sin embargo es difícil acotar esta maniobra política a alguna figura concreta del panorama ático de la época; la realidad es que el héroe es un modelo para la ciudad en general, y ese deseo de convertirlo en el héroe ático por excelencia se traduce en la proliferación de vasos que ilustran sus hazañas¹¹. Dentro de este marco se comprende el intento de equiparlo con el gran héroe de la mitología helena: Heracles, dotando a Teseo de doce gestas análogas para proporcionarle el ‘pedigrí’ que le faltaba. El episodio de Ariadna y su abandono no dejaba en un buen lugar el honor del héroe y por tanto habría que reinterpretar sus actos para justificar la cobardía de haber dejado a la joven princesa en Naxos. De esta manera se exaltan toda una serie de imágenes que subrayan la cuestión del deber cívico y del sacrificio de Teseo, que estaba llamado a realizar grandes labores por su patria, y de las nupcias con Dioniso. Esta hidria de Berlín, así como las dos siguientes piezas se pueden encuadrar en esta tendencia, salvando las distancias cronológicas entre ellas¹².

La economía de medios que demostraba el pintor de Sileo contrasta con la riqueza figurativa de una hidria (Cat. 484; **Lám. 101 y 101b**) conservada en Basilea, del primer tercio del siglo V a. C. Esta pieza exhibe una versión mucho más teatral del episodio, cargada de personajes y de elementos nuevos que aluden al futuro de la pareja. La acción se desarrolla de izquierda a derecha: en el extremo volvemos a toparnos con el mismo esquema de la hidria de Berlín. Teseo, volviéndose hacia la derecha, parece reticente a la insistencia de Atenea para que abandone a Ariadna. La pareja Dioniso y Ariadna es en este caso el centro de la representación, mientras que el lateral derecho se ve ocupado por tres figuras femeninas que se acercan a la cretense. Esta vez el foco de atención no se ve repartido entre los dos episodios consecutivos, sino que el núcleo de la acción recae sobre el hallazgo de Ariadna por parte de Dioniso, dejando a Teseo en un segundo plano. Esta modificación resulta determinante para la concepción de la

¹¹ Sobre este tema hay mucha bibliografía; un buen resumen de las posibles implicaciones políticas del mito y su relación directa con los diferentes partidos políticos atenienses se puede leer en Walker (1995: 35ss y 45-47).

¹² La difusión de la iconografía de Teseo se explica por esas supuestas implicaciones políticas. Strawczynski (2003: 7-8) propone una serie de correcciones plausibles que ponen en tela de juicio esa relación tan directa entre imagen y política. Para una mayor actualización bibliográfica véase Strawczynski (2003: 7 n. 17-18) y Servadei (2005: 126-134).

composición, puesto que el equilibrio adquirido por el pintor de Sileo se pierde para resaltar un momento concreto de la historia.

Por añadidura, esta escena presenta la particularidad de elegir el modelo iconográfico de una persecución erótica para ejemplificar la unión o encuentro de Dioniso y Ariadna. La tipología del rapto/persecución, que como veremos posteriormente es propia de la iconografía del amor en el siglo V a. C., se caracteriza por representar a una figura masculina que persigue o bloquea a una mujer, el objeto de deseo¹³. En este singular vaso nos encontramos con la materialización del momento mismo en el que Dioniso alcanza a Ariadna; el dios agarra por la cintura a la joven, que se debate alzando los brazos desesperadamente. Sin embargo la peculiaridad de esta escena es que está cargada de elementos nupciales, que la dotan de un valor añadido. Las tres figuras femeninas que vienen de la derecha se pueden interpretar como las *nymphokomoi*, muchachas que servían de ayuda a la joven novia. Portan un tirso, una guirnalda y una corona. Estos dos últimos objetos están relacionados con la iconografía nupcial y los atributos propios de los novios. Del mismo modo, podemos interpretar la insólita presencia de un cojín a los pies de Ariadna. El cojín forma parte del ‘ajuar’ común de las *klinai* y de los lechos, por lo que, en buena lógica, debiera de aparecer en interiores asociados a contextos simposiales o íntimos. El hecho de que el pintor haya decidido colocarlo en lo que, en principio, parece ser una escena ambientada en un exterior, por otro lado lugar normal para que se produzca una persecución, debe de tener implicaciones de tipo erótico. Cabe recordar que en determinadas escenas de encuentro de Ariadna, ésta aparece dormida sobre un cojín o un lecho improvisado en lo que debiera ser la costa de Naxo¹⁴. Ese mismo lecho, a veces muy bien acondicionado (Cat. 485; **Lám. 102**) se metaformosea en tálamo sobre el que Ariadna aparece como una novia. Ese es el motivo por el que considero que el pintor, valiéndose del recurso de la “pars pro toto” ha colocado un cojín que alude sutilmente al lecho en el que se consumará la unión física que se producirá una vez alcanzada Ariadna. Sería pues una referencia clara al tálamo. En esta línea interpretativa también cabe la posibilidad de que la mujer que lleva la guirnalda, individualizada por su peinado, sea la propia Afrodita, que sale a darle la bienvenida a la novia al mundo de las esposas.

¹³ El esquema general es un hombre, un dios o un sátiro que persigue a una mujer, sea ninfa, ménade, diosa o mortal. Sin embargo existen algunas excepciones en las que el sujeto es una mujer, es el caso de Eos hostigando a Céfalos. Véase Osborne (1996).

¹⁴ Cat. 483, 485 y 487.

Si tenemos en mente el relato mítico de Ariadna, cómo la descubre Dioniso dormida en la costa de Naxos, es curioso comprobar cómo el artista decidió resolver la narración. El pintor se valió de una de las variadas fórmulas representativas para solucionar el episodio; el esquema de la persecución se adecuaba perfectamente para que el espectador infiriese que era una historia de amor, que además terminaba bien, como se encargó de subrayar con la presencia del trío femenino. Esta pieza nos demuestra cómo estaba estructurada la mente del griego, pues en ningún momento del relato mítico se habla de una persecución sino de un encuentro y de la posterior boda de los amantes. Sin embargo el pintor decide aplicar un convencionalismo de las imágenes del amor para hacer más explícito el sentido de su pintura. Asistimos así a la materialización de ese código de las imágenes, el uso de fórmulas o estereotipos asumidos por una comunidad y por ello fácilmente descifrables. Ningún griego que poseyese este vaso pensaría seguramente que Dioniso raptó a Ariadna, sino que la pintura expresa la historia de una pareja.

Una cratera de cáliz (Cat. 485; **Lám. 102**) atribuida al pintor de Cadmo desarrolla, en la línea de la hidria anterior, una iconografía similar pero enriquecida por nuevos datos. Este pintor es una de las figuras relevantes del clasicismo tardío y nos ofrece un amplio abanico de mitos en su obra. Gusta de los vasos de gran tamaño con grandes composiciones, pero sus figuras son un tanto rígidas. Las inscripciones que encontramos en sus piezas tienen frecuentemente doricismos, lo que nos puede dar una pista sobre su formación (Boardman 1989: 167).

En esta pieza nos muestra un buen ejemplo de la narración sinóptica griega, dado que en una misma escena se aquilatan varios momentos diferenciados en el espacio y en el tiempo. La imagen la centra un solemne Dioniso, coronado de hiedra y con el tirso, que tiende su mano a Ariadna. Ella está totalmente velada, mostrando la *stephane* o corona nupcial sobre sus cabellos y sentada sobre un lecho con un gran cojín. Una figura de Eros se acerca a coronarla, bajo la mirada de Afrodita sentada en lo alto, que lleva un abanico. En la parte derecha una grandilocuente Atenea corona de laureles a Teseo. Por encima vemos a Poseidón con su tridente y hacia la derecha a una figura masculina, que sería el mismo Teseo embarcando en la nave que lo llevará a Atenas.

El vaso está lleno de elementos significativos; por un lado tenemos a Dioniso que le ofrece su mano a Ariadna y ella está ataviada como una novia. Nos encontramos ante un uso de la iconografía nupcial para anunciar lo que vendrá; esta particularidad sirve para aludir a un momento del futuro. Ariadna aparece caracterizada como novia o

esposa, pues esa será su condición en poco tiempo. Este tipo de uso de una iconografía aparentemente fuera de lugar se puede cotejar en las representaciones del rapto de Helena, que suele cubrirse con un traje nupcial declarando así su papel de objeto del deseo de Paris o de Menelao. Así mismo encontraremos usos similares en las imágenes de Dánae dentro del cofre en el que la encierra su padre Acrisio (Boston, MFA 03.792; ARV² 1076, 13; **Lám. 103**). Es una historia que juega con las categorías culturales griegas, como la boda, pero que muestra un uso de una “iconografía pervertida” puesto que se sirve de elementos propios de escenas de contenido nupcial en un contexto diferente, pero con una intencionalidad clara de connotar a las figuras y así guiar al espectador en la lectura de la pieza¹⁵. Esto podemos aplicarlo igualmente a la escena de la cratera de Siracusa. Se trata de una imagen del abandono y a la vez de la epifanía; el uso de la iconografía nupcial nos permite colegir el final feliz. En la misma tesitura se halla la presencia de esa rica *kliné*, cubierta de paños y con un gran cojín, sin duda una ‘prefiguración’ del lecho marital, que sustituye a la arena de la playa de Naxo donde realmente se debería ambientar la escena.

Dos figuras más vienen a corroborar el carácter propiciatorio nupcial de esta cratera: se trata de Afrodita, detrás de la novia, y de Eros, que se acerca volando con una corona. El valor de éste es el de ser un indicador preciso de contextos amorosos, es más, cuando una figura recibe la corona de Eros se está sugiriendo un matrimonio sagrado (Barringer 1995: 133).

La imagen de Teseo coronado de laureles por Atenea lo revela como héroe cívico, que abandona el amor de Ariadna en pro de los ciudadanos atenienses que lo necesitan de vuelta. Atenea viene a sancionar su valor como la figura civilizadora y como héroe ático del sinecismo en el que se va a convertir tras su sacrificio. Hay que situar esta pieza en su contexto, hemos de ser conscientes de que el pintor de Cadmo desarrolla su actividad en plena decadencia del poderío ático sobre la Hélade, y esta clase de imágenes servían como medio, casi como arenga que subrayase su prácticamente perdida hegemonía no sólo política sino también moral.

En la parte superior, casi en forma de busto vemos una figura masculina barbada con un tridente; se trata de Poseidón. Su papel en el mito es nulo, sin embargo en la imagen sirve como elemento paisajístico, es decir, es la metonimia del agua, del mar al que se dirige Teseo para volver a su patria. Asimismo podría reforzar la idea de Atenas,

¹⁵ F. Lissarrague, *Ciclo de Conferencias de Iconografía Griega*, Santiago de Compostela, Marzo de 2002 (inédito)

puesto que el dios luchó contra Atenea por el dominio del Ática. Este uso de las figuras de medio cuerpo sin un valor de personajes con ‘papel’ en el mito lo podemos corroborar en otras piezas, como en una hidria del Pintor de Karlsruhe (Mus. Badisches, 259, B36; ARV² 1315) en la que, mientras se está desarrollando el juicio de Paris, en la parte superior y sobre la cabeza del joven pastor emerge un busto femenino que es la personificación de Eris o la discordia y que recuerda el origen de dicho entuerto.

En la cara B (Cat. 485; **Lám. 102b**) del vaso nos encontramos con Ártemis levantando una antorcha sobre la cabeza de un sátiro. Éste está sentado tocando la cítara, a su lado hay un ánfora volcada y sobre su cabeza un cántaros colgado. En medio (Cat. 485; **Lám. 102c**) vuelve a aparecer Atenea tendiéndole su yelmo a un joven sentado y coronado de laurel, que sostiene una rama del mismo árbol. Se trata de Apolo, reconocible también por la presencia de su carcaj y su arco colgados en la parte superior de la escena. La escena ilustra el agón entre Apolo y Marsias, pero escogiendo el momento previo al castigo por la *hybris* del sátiro.

Esta pieza puede ser puesta en relación con una famosa cratera de cáliz de Gela (Mus. Arqueo. Nac.) recientemente publicada (Shapiro 2003). Se trata de una pieza fragmentaria del Pintor de Dinos que presenta el episodio de la huida de Teseo y Ariadna de Creta. La cratera es muy interesante porque además de mostrarnos esa tendencia a la monumentalidad de las composiciones del último cuarto del siglo V a. C., pertenece al mismo espíritu que el vaso del Pintor de Cadmo, subrayando el interés que había en el momento por la saga de Teseo, probablemente fruto de la trascendencia de las pintura murales del Teatro de Dioniso, que narraban los avatares del trío Teseo, Dioniso y Ariadna (Paus. 1.17.2-6). El hecho de que aparezcan las tres escenas agrupadas en una única cara ha hecho pensar a Kaempf- Dimitriadou (1979: 32) en otra posible fuente: en la pintura parietal del templo de Dioniso Eleuterio en Atenas, que representaba el momento de la partida de Teseo con Ariadna aún dormida y la llegada de Dioniso (Paus. 1.20.3). Recientemente Vatin (2004: 35) apoya esta hipótesis subrayando el hecho de que la aparición del esquema iconográfico inédito de Ariadna dormida correspondería a una influencia directa de este ciclo pintado hacia el 420 a. C.¹⁶. La importancia de estas pinturas reside en que se trata de arte oficial, encargado por una voluntad política que busca retratarse o retratar a su pueblo a través del arte. Esto las

¹⁶ Contraria a esta opinión Servadei (2005: 130). Simon (1963b: 14-15) defiende una influencia de la tragedia *Teseo*, de Eurípides. La figura de Ariadna dormida se puede verificar en una lécyto de Tarento (**Lám. 106**) y en una copa de Tarquinia (**Lám. 152**) anteriores cronológicamente a la creación del ciclo pictórico de Templo de Dioniso, aunque ello no invalidaría la hipótesis de Kaempf- Dimitriadou y Vatin.

convierte en un testimonio precioso del ‘mecenzazgo’ en Atenas y además explica la gran trascendencia que debieron de tener en el imaginario popular y por tanto artístico del momento.

Tanto la cratera de Siracusa como la cratera de Gela pueden ponerse en relación con una pieza de factura apulia de datación similar (Boston, Mus. de Bellas Artes, 00349; **Lám. 178**). Se trata de un estamno en el que encontramos el esquema de la Ariadna dormida, cuya difusión lo convertirá en el modelo iconográfico fijado para el mito de Ariadna. Si la hipótesis de Kaempf- Dimitriadou y Vatin es correcta aquí podríamos ver la influencia de ciclo pictórico del Templo de Dioniso en la representación del abandono de Ariadna. La escena está regida por una hierática Atenea sedente, que se asegura de que Teseo parta en la nave cuya popa, adornada con cintas de tela, que vemos en el ángulo izquierdo. El héroe se aleja hacia el barco dejando detrás a la joven princesa dormida. Al lado de ella Hipnos parece derramar algo sobre su cabeza. Esta imagen está teñida de un erotismo claro, no es el cuerpo desnudo de Teseo sino el de Ariadna, representada en un estado de abandono total con el torso descubierto. Es una escena que alude al encuentro carnal del héroe y de la princesa, destinada a encender la imaginación erótica de una manera muy explícita. Algo similar veremos en una lécyto de Tarento (Mus. Nac. 4545; *Add²*, 259; **Lám. 106**) en la que el pintor ha sido más sutil en las alusiones sexuales y para incidir sobre la unión de los jóvenes coloca a una figura alegórica, la virginidad, que en forma de muchacha diminuta huye de la escena, una expresión muy gráfica de la consumación de los amantes.

Recapitulando, son tres las soluciones que hemos visto para representar el abandono y el encuentro compartiendo espacio; por un lado, la solución más armónica y equilibrada, que coloca ambos episodios al mismo nivel de importancia; por otro, un esquema que da mayor relevancia al hecho del encuentro, dejando a Teseo en un segundo plano, y por último una pieza que incide en los valores cívicos ocultos tras la acción de Teseo y muestra la ‘recompensa’ de Ariadna. Tenemos, sin embargo, otra pieza que propone la leyenda de Ariadna en las dos caras del vaso. Se trata de una pélice (Cat. 486; **Lám. 104**) tardía, atribuida al pintor de Nápoles 3235, artista del entorno del pintor de Midias. En cada cara se representa un momento de la historia de Ariadna.

En la cara A está Dioniso rodeado de su tíaso. Tanto sátiros como ninfas llevan una inscripción con sus nombres y una serie de atributos, como el *tympanon* o las antorchas que nos hablan de una celebración. En la cara B (Cat. 486; **Lám. 104b**), una

mujer llamada Ariada¹⁷ sostiene una fíala, al lado de Teseo y el Minotauro. El modelo iconográfico de la princesa cretense junto con el héroe y el monstruo lo podemos encontrar, además de en las artes menores que hemos analizado, en multitud de ejemplos de Figuras Negras, aunque lo habitual es que ella lleve el ovillo o la corona de estrellas. Lo particularmente interesante de esta pieza es cómo el pintor decide dar relevancia a un episodio sobre el otro. Se vale de un recurso muy simple, colocan en la cara principal a Dioniso, relegando la hazaña de Teseo a un segundo plano. De este modo subraya lo que acontecerá sobre lo que está ocurriendo, el futuro encuentro entre la mortal y el dios sobre la muerte del híbrido a manos del héroe.

Si volvemos sobre lo que decíamos al iniciar el apartado, son dos los esquemas básicos para este relato; por un lado, el que acabamos de analizar, que busca la simultaneidad de dos episodios consecutivos y, por otro, el que nos muestra la imagen de Ariadna abandonada y la llegada de Dioniso. Tan solo conservamos dos piezas para ejemplificar este modelo iconográfico y su estado es tan fragmentario que las conclusiones que de aquí extraigamos no pueden ser más que parciales.

En primer lugar tenemos un fragmento perteneciente a una cratera de cáliz (Cat. 483; **Lám. 105**) que nos proporciona un testimonio precioso puesto que lleva inscripciones que identifican a los protagonistas. Por la izquierda se ve parte de un sátiro (?) que llevaba una enócoe y un cántaros. Delante está Dioniso detenido ante Ariadna, recostada en una *kliné*, mientras Hímero derrama el contenido de una fíala sobre sus cabellos recogidos en una tenia. La escena parece que nos muestra el momento de la epifanía del dios ante la princesa minoica, que está tendida sobre un cojín y parece acabar de despertar del sueño en que la dejó Teseo. La presencia de Hímero con la fíala quizá sugiere el despertar; esta figura alada en forma de adolescente podemos verla en otras escenas de abandono como en una lécito de Figuras Rojas (Tarento, Mus. Nac. 4545; *Add*², 259; **Lám. 106**), que ilustra el momento en el cual Atenea despierta a Teseo que comparte el lecho con Ariadna. Sobre la cabeza de la muchacha dormida podemos ver una graciosa y diminuta figura de Hímero. En este caso está encogido sobre sí y adormecido, al igual que a la que su sueño vela, sin embargo en el fragmento de Tubinga, con el acto de derramar el contenido de la fíala sobre la

¹⁷ Para este nombre véase Calímaco, *Aitia* F 67 y 13 Pfeiffer.

cabeza de Ariadna, parece como si quisiera acentuar el hecho de que acaba de despertar y de ver a Dioniso a su lado¹⁸.

Como podemos comprobar, la convención del lecho de Ariadna metaformoseado en una *kliné* con mullidos cojines parece ser la tónica general en un contexto que, por las fuentes escritas, sabemos que se desarrolla en un exterior. Un escolio de la Odisea dice (Schol., Od., 11.325), de acuerdo con la poesía posthomérica, que Teseo sedujo a Ariadna en un *temenos* de Dioniso en Naxo, y Eustacio (Od., 11.325) lo contextualiza en un *alsos* o jardín del dios (Hedreen 1992: 23). Tanto en el fragmento de Tubinga como en la lécito de Tarento no hay alusiones a una ambientación espacial concreta. Así las cosas, elementos aparentemente secundarios pueden proporcionarnos la clave para interpretar algunas piezas; desde mi punto de vista, la presencia de los cojines y la *kliné* son trascendentales para interpretar correctamente estas escenas. Además conviene tener presente que el gesto de Hímero vertiendo el contenido de su fíala sobre los cabellos de la joven es un gesto que puede ser puesto en relación con una suerte de consagración. Cassimatis (1987: 79) sostiene que, al menos en la cerámica italiota, la presencia de Eros derramando el contenido de un alabastron sobre la cabeza de alguien tiene un sentido religioso fundamental, similar al hecho de quemar incienso pero con un valor superior. A pesar de no encontrarnos ante una pieza de factura suritálica es interesante destacar la importancia de ese gesto, cuya función en la narración debe de aludir a una purificación previa al encuentro de Dioniso y Ariadna. Esta cratera ha sido interpretada en clave religiosa (Simon 1963) como una imagen vinculada a la unión de Dioniso y la Basilinna en las Antesterias, en vista de lo cual no sería despreciable una lectura en clave sacra del gesto de Hímero. En todo caso, a pesar de que la relación entre las bodas míticas de Dioniso y Ariadna y la unión de Dioniso y la Basilinna presentan concomitancias evidentes, la persistente presencia de la cretense en contextos similares así como la clara alusión a la imagen de la durmiente hacen más verosímil que el pintor esté mostrándonos el despertar de la joven ante la imprevista llegada del dios.

La última pieza que ilustra este relato es un fragmento de una coe (Cat. 487; **Lám. 107**) de la segunda mitad del siglo V a. C. El pintor realizó una pieza de gran simplicidad en la que colocó tan sólo dos figuras (así parece), en un espacio carente de cualquier notación paisajística. En primer lugar está una figura masculina, coronada de

¹⁸ A este respecto es interesante recordar un pasaje de Nono (D. 47.325-26) en el que Ariadna despierta de un sueño que ha tenido en el que “Y tenía una corona nupcial, a mi lado estaba Teseo con vestiduras de boda, mientras hacía sacrificios a Afrodita”.

hiedra y vestida con una túnica corta, un manto y portando un tirso. Lo más significativo de este Dioniso no es sólo el hecho de que aparezca barbado cuando su iconografía desde mediados de siglo se había sustituido por la de un joven efebo¹⁹, sino también las extrañas botas que calza. Ese calzado tan elaborado parece aludir a un origen cuando menos jonio, si no tracio. Su presencia podría hacer referencia al hecho de ser considerado como el dios que viene de fuera, el que llega de lejos, que podemos corroborar en algunas fuentes (Otto 1933: 44-53). La figura hacia la que dirige su mirada está casi totalmente perdida, aunque todavía se conserva lo suficiente como para intentar identificarla. Por su posición tendida y el brazo derecho laxo sobre su cuerpo, parece ser que se trata de un personaje dormido; en buena lógica la única que podría encajar en esa tesitura es Ariadna. En este momento entra en juego el uso de códigos representativos: me refiero concretamente a la presencia de esos paños colgantes y del cojín que vemos bajo la muchacha. Estos pequeños elementos pueden servirnos como base para que, a través de la comparación con los ejemplos que antes analizamos, se ratifique su identidad. La escena ilustra el momento en el que el dios encuentra a su futura esposa dormida, un paso intermedio entre el momento en que Teseo la deja dormida, como vimos en la lécito de Tarento (**Lám. 106**), y el instante en el que ella se despierta, como en el fragmento de Tubinga (Cat. 483; **Lám. 105**).

Así las cosas los pintores de Figuras Rojas han diversificado mucho la manera de representar el mito del abandono y posterior encuentro de Ariadna en Naxos. Por un lado han desarrollado las escenas en las que Teseo y Dioniso compartían espacio, proponiendo diversas soluciones para hacer simultáneos dos episodios separados en el tiempo; y por otro han explotado la figura de la Ariadna durmiente en escenas en las que Teseo ya no tenía protagonismo y la joven cretense era el centro de la atención compositiva.

VI.2.2 Convenciones iconográficas para la unión de Dioniso y Ariadna.

La ambigüedad iconográfica de Ariadna es una particularidad cuya única solución pasa por estudiarla atentamente a través de la función que más la caracteriza,

¹⁹ Sobre este tema véase C. Gasparri (1986).

esto es, la de la esposa. Es en el ámbito del amor en el que podemos tratar de hallar las claves para un estudio iconográfico, puesto que es donde surge como figura de primer orden, individualizada a través de diferentes medios. Sin embargo, intentar descubrir los resortes figurativos de la representación de un sentimiento como el amor, se nos revela como una tarea harto complicada. A pesar de contar con esquemas tipificados, como la persecución erótica, para expresar diversos estadios del sentimiento, no cabe duda de que tendremos que habituarnos a ser capaces de interpretar un lenguaje que se expresa en las miradas, en las actitudes y en los gestos.

¿Qué o quién es Eros? “Eros es al mismo tiempo entidad primigenia, principio metafísico y poder generador que construye y anima las relaciones entre las cosas, entre los hombres y entre los dioses”; así define Calame (2002: 187) a una de las personalidades más polivalentes del panteón griego. Eros es una divinidad difícil de definir puesto que, en principio, podemos reconocer dos distintos: el Eros primigenio o fuerza cósmica, y el joven Eros, acompañante o hijo de Afrodita. Los orígenes del primero se suponen muy antiguos, aunque su presencia no se hace real hasta Hesíodo. Éste, en su *Teogonía* (120) lo hace participar de una tríada, con Gea y Caos, envuelta en las primeras fases del proceso del nacimiento del mundo. Esta primera aparición en la tradición escrita lo retrata como una entidad de carácter cosmológico-teológico, sea referido a su participación en los orígenes de la realidad natural, sea como parte de la genealogía de los dioses. Sin embargo, Hesíodo lo individualiza no como un dios sino como una fuerza dinámica originaria (Fasce 1977: 73-74, 77).

Conviene recordar que los tradicionales “deberes” del amor estaban asociados a la figura de Afrodita desde el propio Homero. En la *Ilíada* (5.428ss.) la considera la autora o incitadora de la unión sexual. En la poesía arcaica es la Cipria la que trae el amor al amante, la que consigue que la amada ceda ante la pasión. Afrodita no se limita a generar el sentimiento sino también a consumarlo, así lo vemos referido en pleno arcaísmo en los versos de Mimnermo (IEG² F 1, 1-5):

¿Qué vida, qué placer existe sin la dorada Afrodita? Ojalá muera yo cuando no me importe la unión amorosa en secreto, ni los dulces dones de la diosa, ni el lecho, que son las más amables flores de la juventud para los hombres y las mujeres.

Pero Afrodita no es la única divinidad asociada al amor, también Dioniso aparece invocado para alcanzar el amor de Cleobulo, en unos versos de Anacreonte (F

12 Gentili) en donde el dios aparece como compañero de Afrodita y Eros en las labores de propiciador (Suárez de la Torre 2003: 433). Sin embargo es Eros la figura que centra nuestro interés. Como vimos, el Eros de Hesíodo no es un dios sino un principio generador en sentido cósmico. Es precisamente ese carácter complejo de potencia con una definición muy abierta lo que le ha permitido asociarse al amor y también no confundirse con Afrodita, lo que explica que Eros sea un dios especial. Su asociación con Afrodita lo convierte en su hijo o compañero de fatigas, pero su valor es más el de producir la tensión sexual entre dos personas que el de propiciar el encuentro físico (Fasce 1977: 143-148).

Con la progresiva tendencia a la antropomorfización propia del pensamiento griego, Eros conquista un aspecto humano en forma de joven o efebo dotado de alas y así lo podemos ver en las artes figurativas desde principios del siglo V a. C.

En esta aproximación no nos interesa tanto la figura de Eros como divinidad sino lo que conlleva su presencia y sobre todo lo que representa, esto es, el impulso amoroso. En el estudio de la figura de Ariadna uno de los puntos de mayor interés –y por ello, uno de los focos de la tesis- es analizar su valor en tanto en cuanto encarna, desde mi punto de vista, una imagen de la esposa amantísima del dios menos promiscuo del panteón griego. Ariadna no sólo es relevante como compañera de aventuras de Teseo - es más, esa parte de su historia tenderá a olvidarse a favor del episodio trágico de su abandono o del feliz encuentro con Dioniso- sino que su personaje se nos revela utilísimo para estudiar los resortes mentales que existían en torno a la imagen de la mujer y su papel en la mitología.

Los contextos de Eros son un medio sugestivo de enfocar el estudio de una figura mítica y al mismo tiempo nos sirven de punto de apoyo para entender lo que los griegos entendían por eros, así como la valoración que tenían de la mujer.

a) La persecución erótica.

Si dentro de la iconografía clásica pudiéramos establecer una serie de modelos compositivos básicos para la identificación de episodios, habría que dedicar un capítulo

independiente sólo a la persecución erótica o rapto, que alude a la unión física de la pareja y que vendría a ser una especie de cliché que resumiría los diferentes pasos de la seducción en una sola imagen. Esta síntesis poco romántica de los preliminares amorosos se convirtió en uno de los esquemas más difundidos y más fácilmente reconocibles de la iconografía griega, cuyo uso se extiende no sólo a contextos divinos sino también mortales. El carácter sintético del que hace gala la pintura vascular ática, que en numerosas ocasiones originó y origina quebraderos de cabeza a los iconógrafos, favorece el uso y la propagación de este esquema representativo, siendo cientos los ejemplos que podríamos aducir como muestra de su éxito.

Dentro de este medio artístico son tantas las variantes míticas que tratar de hacer un trabajo de revisión y actualización sería, sin duda, una labor que excedería considerablemente los objetivos planteados para este estudio. Habida cuenta que todo trabajo de investigación ha de tener unos límites claros y concisos, en esta aproximación al esquema de la persecución erótica²⁰ me ceñiré en exclusiva al mito de Dioniso y Ariadna, a pesar de que sería especialmente interesante comparar con otros ejemplos como el de Tetis y Peleo o Eos y Titono. El caso de Dioniso y Ariadna se revela como un ejemplo excepcional para tratar de dar otra vuelta de tuerca sobre las ya clásicas interpretaciones de la persecución/rapto como una imagen clara del papel pasivo de la mujer y activo del varón ante una relación sexual, que vendrían a su vez a subrayar el valor de Ariadna como modelo mítico de esposa.

Son muchos los autores, dentro y fuera de los llamados *Gender Studies*, que han enfatizado los elementos de opresión y doblegamiento femenino a la voluntad del hombre que se pueden leer, sin grandes esfuerzos, detrás de una imagen de persecución y rapto. Sin duda, y más allá de la obviedad evidente de una imagen que entendemos como agresión, se pueden hallar otros muchos componentes relacionados con la estructura social helena en la que el hombre desempeña un papel de clara preponderancia, hombre que ejecuta y sostiene ese sistema y que se manifiesta a través de las imágenes, entre otros medios. A pesar de la voluntad griega de crear un orden social en el que destaca la anulación casi total de la mujer, una cosa es el modelo que propugnan o desean y otra cosa es la realidad cotidiana, que suele distar mucho del modelo de conducta defendido.

²⁰ Entiendo por persecución erótica aquellas imágenes que funcionan como un preliminar de la unión amorosa, como Menelao y Helena en el ámbito mítico, o el *erastés* y el *erómenos* en la vida cotidiana.

Y es precisamente en esta disyunción del pensamiento social griego con la vida en la que podemos entrar a valorar elementos que parecen pasar desapercibidos ante una iconografía claramente masculina. Componentes esenciales y no siempre subsidiarios, como fuentes literarias, que nos pueden dar la clave para una comprensión más profunda del fenómeno de la persecución erótica y que ponen sobre la mesa el lado más humano de las relaciones entre hombre y mujer y que probablemente se acerquen más a la realidad de lo que muchos “panfletos” pseudofeministas quieren ver. Y es en este punto en el que el mito de Dioniso y Ariadna nos sirve como puente, puesto que la relación que los une está basada en un mutuo amor que la literatura se encarga de enfatizar.

Al margen de la aparente confusión que hemos visto que se produce en las fuentes, la versión que tuvo más difusión y por tanto más repercusión a nivel figurativo fue la que terminó con un final feliz²¹. Una vez abandonada en Naxos y descubierto el engaño de Teseo, Ariadna se lamenta de su suerte y en ese escenario es donde se la encuentra Dioniso, que venía con su alegre tíaso. El dios se enamora de la joven y la hace su esposa. Este final, que compensa los sinsabores del pasado, cuenta en su haber con muchas representaciones tanto en la cerámica griega como en la escultura funeraria romana, entre otros ejemplos.

El éxito de esta versión feliz del mito de los amores de Dioniso y Ariadna se subraya en muchos de los textos antiguos que nos han quedado, como el caso de Ferécides que, como vimos, trata la historia de Ariadna (*FGrH* 3 F 148), probablemente inspirándose en la *Teseida*, compuesta en las mismas fechas. Junto a Ferécides conviene recordar que el autor que nos lega una imagen más íntima y tierna del amor del dios y la joven mortal es Jenofonte. En el *Banquete* retrata el famoso mimo simposial en el que se interpreta a la pareja de amantes. La influencia de este texto no puede ser menospreciada, dado que el hecho de que la historia de amor de Dioniso y Ariadna fuese objeto de un mimo es ya un síntoma claro de su popularidad; asimismo su vínculo directo con el ambiente simposial nos permitirá analizar más adelante toda una serie de escenas que aluden mediante una especie de ‘simposio erótico’ a la unión física de la pareja y que son una buena prueba de la estrecha relación que existe, no necesariamente de dependencia, entre literatura y arte.

²¹ Para un estudio más profundo de las diferentes versiones del mito véase: Webster (1966); Bernabé (1992).

Dentro de los variados contextos en los que estamos estudiando la presencia de la divina pareja, destaca la existencia de una serie reducida, pero significativa, de vasos en los que podemos ver representado lo que se ha dado en llamar persecución erótica. Para el estudio de este esquema compositivo parto de la tabla que nos proporciona Stewart (1995: 87) en la que organiza las escenas de persecución de los dioses, héroes y mortales en el marco cronológico comprendido desde el 625 hasta el 400 a. C. Las piezas con Dioniso aparecen restringidas del 500 al 450 a. C. y sólo contabiliza tres, de las que sólo una se identifica con Ariadna; en las dos restantes se desconoce su identidad. Sin embargo, tras una revisión que creo bastante completa, son ocho los vasos incluidos bajo el epígrafe de rapto/persecución presentes en este trabajo²², de los que cinco pertenecen al período clásico temprano, dos al clásico pleno y uno al tardío.

La tipología se mantiene estable desde la pieza más antigua hasta la más moderna, en una enócoe del pintor de los Nióbidas (París, Cabinet des Medailles, 460) donde ya la tenemos cristalizada: Dioniso, con el tirso y el cántaros persigue a una mujer y Eros sobrevuela la escena llevando un lazo. La imagen de Dioniso portando el tirso, que se repite en dos piezas más aquí recogidas²³, tiene su paralelo iconográfico en otras escenas de héroes o dioses llevando una espada, un rayo o un tridente²⁴. Keuls ha querido ver un símbolo fálico detrás de esa imagen masculina blandiendo un arma que parece apunta hacia su presa (Keuls 1985: 55). Las connotaciones sexuales de estas escenas son muy sutiles, el fin de la persecución es la unión física de la pareja pero en ningún momento se puede ver algún signo de lubricidad. La muestra explícita de la sexualidad se deja para el ámbito de lo salvaje, de lo no civilizado. Y así podemos verlo en las tan difundidas escenas de rapto de sátiros y ninfas, como en el tondo de una copa de Macrón (Florencia, Mus. Archeo. Naz., 3943; ARV², 478.311; **Lám. 108**), donde un sátiro itifálico se abraza desafortadamente a una ninfa que intenta sustraerse a sus ardores. En el panorama general de la evolución de la pintura vascular se percibe un cambio importante en la temática erótica desde el segundo cuarto del siglo V a. C. En

²² Contabilizo sólo los vasos que cumplen con el esquema canónico de persecución erótica como motivo único de la composición. Existen algunos ejemplos que usando ese esquema no lo toman como motivo central sino que se valen del mismo como un elemento más. Este caso parece producirse en vasos como una hidria de Berlín (Cat. 482; **Lam. 100**), a la que por la complejidad de su esquema narrativo y compositivo ya le dedicamos la atención merecida.

²³ En el escifo de Nueva York (Cat. 493) que presenta la tipología canónica, Dioniso, por un lado, avanza con el tirso en la mano, en la otra cara, una mujer con un extraño tocado huye despavorida; y en la hidria de Londres (Cat. 491).

²⁴ Por ejemplo un escifo de San Petersburgo (Mus. del Hermitage 777; ARV², 502, 11), que representa a Teseo persiguiendo a una mujer, blandiendo una lanza. Véase Sourvinou-Inwood (1987).

las Figuras Negras había una especial propensión a representar escenas de claro contenido sexual, en muchas ocasiones de tipo homoerótico, tendencia que se centra en lo heterosexual en una serie restringida temporalmente a las primeras décadas del siglo V a. C., que muestran una visión descarnada y soez de la sexualidad. Ya en el clasicismo se aprecia un cambio sustancial en el gusto, se prefieren escenas en las que el erotismo es algo cada vez más implícito y sutil, en las que la figura de Eros juega un papel fundamental como indicador de contextos amorosos.

Las divinidades nos muestran una visión cargada de connotaciones sexuales implícitas pero que siempre evita la muestra evidente de elementos que hablen de una sexualidad explícita, sean falos erectos, sean gestos obscenos. En este sentido se produce un paralelismo entre el mundo civilizado, que instauro el modelo de la persecución erótica a semejanza de los dioses, y el salvaje, que lo degrada mostrando una sexualidad desbordante. Son las divinidades las que a través de la unión a través de la persecución mantienen un orden social, basado en su poder y autoridad. De ahí que la unión con un dios no signifique el ostracismo social sino todo lo contrario, véase el caso de Dánae y Zeus que tienen como retoño a Perseo, mientras que la unión con un animal, como el caso del deseo desmedido de Pasífae por el toro, sólo produce monstruos, como el Minotauro, y el rechazo social (Robson 1997: 81).

La imagen de la persecución tiene concomitancias con las escenas cinegéticas, la “caza” de una mujer se compara con la captura de un animal salvaje, que en la mentalidad ateniense está relacionada con la esfera de lo erótico. La relación hombre-mujer se ejemplifica aquí partiendo de modelos basados en el ideal aristocrático de la caza. En la ciudad arcaica el ciudadano se define por su participación en las prácticas colectivas como la caza y el banquete. Desde finales del siglo VI a. C. se producen cambios en cuanto a la concepción colectiva de estos quehaceres, subrayando más al individuo en detrimento del grupo. El cazador pasa a identificarse con el héroe, dejando a un lado la imagen de vida colectiva y centrándose en el dominio privado (Schmitt-Schnapp 1982: 63-71). La relación de la caza con los contextos eróticos tiene su origen en las escenas de cortejo homosexual, que solían desenvolverse en torno al regreso de la caza o vinculado al modelo efébo de la caza de la liebre²⁵. Asimismo no se trata sólo de una relación de tipo simbólico sino también a nivel formal o compositivo puesto que

²⁵ Véase para mayor desarrollo del tema: A. Schnapp (1984-85 y 1989).

el esquema de la persecución de una animal se traslada sin cambios al de la persecución amorosa.

En cuanto a las cuestiones del carácter salvaje de la mujer, hemos de entenderlas en la medida en que el matrimonio es un medio para pasar a la vida adulta de las jóvenes, un medio de que pasen a ser miembros útiles de la sociedad, al igual que lo es el hombre. La boda se concibe como un rito de paso para la muchacha²⁶, que acompañada por el hombre, que ya ha superado sus propios ritos de entrada en la madurez, se dispone a abandonar la vida infantil. El paradigma de esta idea de domesticación lo vemos en el rapto de Tetis llevado a cabo por Peleo (Boston, MFA, 1972.850; **Lám. 109**) pues la nereida es domesticada por la iniciativa de un mortal, apoyado por los dioses²⁷. Los dioses sancionan, por medio del respaldo a Peleo, la ‘unión por la fuerza’ y al mismo tiempo consienten que se produzca el ataque sin efectos negativos sobre el mortal²⁸.

Así el esquema compositivo de la persecución amorosa se convierte en un convencionalismo iconográfico, cuyo origen formal lo encontramos en escenas cinegéticas y que alude al encuentro físico de una manera implícita y casi simbólica, puesto que en muchos casos ni siquiera se representa el mas mínimo contacto. En esta línea existen otros actos rituales como el *cheir epi karmo*²⁹ o el alzar a la novia para subirla al carro, que pueden ser interpretados como elementos de una misma mentalidad. Otros datos significativos para comprender el vínculo tan íntimo que existía entre persecución y matrimonio es la presencia de elementos como una corona, una diadema o una tenia, que hacen referencia a contextos nupciales. El caso de la corona es polisémico puesto que está presente en numerosas celebraciones, sin embargo la diadema puede identificarse con la *stephane* de la novia, así como la tenia que está ligada a Afrodita y a los ritos de la Ártemis Brauronia (Sourvinou-Inwood 1987: 139).

En el escifo del pintor de Lewis (Cat. 493; **Lám. 110**) vemos el modelo más simple para la representación del rapto. Dioniso en una cara y Ariadna en otra. Él lleva

²⁶ En relación a los ritos de paso véase el clásico Gennep (1909). Más actual y concretamente sobre los ritos de paso femeninos: Chr. Sourvinou-Inwood (1988). El caso del rapto estudiado como rito de paso lo trata Jenkins (1983).

²⁷ A este mito dedican su interés Keuls (1985: 54); Stewart (1995: 81); Sourvinou-Inwood (1987: 139ss.) y L. Todisco (1997:140ss.).

²⁸ Pindaro, *Isth.*, 8.38-41, Temis aconseja a Zeus que renuncie a Tetis puesto que el fruto de su unión sería más poderoso que el padre y que se consienta que sea Peleo quien la despose, convirtiéndolo así en un aliado para los dioses.

²⁹ Gesto ritualizado que consistía en tomar a la esposa por la muñeca en un acto de posesión. Se encuentra reflejado en multitud de ejemplos en la cerámica.

el tradicional tirso, que, como decíamos antes, tiene paralelos en escenas donde el varón portaba una espada o lanza. Aunque en algunos ejemplos podemos corroborar el uso del tirso como arma defensiva, por ejemplo cuando las ninfas intentan zafarse de los sátiros (**Lám. 108**), en este caso su valor no debe ser más que de atributo de la divinidad puesto que no está en posición de ataque. En el lado opuesto, tenemos a una Ariadna con un extraño tocado, que huye mientras mira hacia su perseguidor. Es interesante resaltar cómo su figura es una síntesis de la típica figura femenina que huye levantando las manos, como podemos ver en numerosas escenas de las nereidas en el rapto de Tetis, y una variante del gesto de seducción del velo que tendremos ocasión de analizar más adelante.

El Pintor de Lewis no sólo ha usado un esquema compositivo cuyas connotaciones eróticas ya han sido explotadas por pintores precedentes³⁰ y cuyo significado ahora es obvio, sino que parece valerse de los elementos vegetales para incidir en el encuentro físico. Aún a riesgo de caer en sobreinterpretaciones, es interesante subrayar la forma extraordinariamente fálica de las flores de loto que parecen asediar a Ariadna. Las connotaciones sexuales del loto han sido ampliamente estudiadas por Koch-Harnack (1989: 83) que incluye este escifo entre las piezas de su repertorio. En nuestro vaso sería pues muy lógica la presencia de estas flores que aludirían a la unión sexual posterior al rapto.

Dentro del grupo de piezas que muestran este esquema simple que vimos en el Pintor de Lewis, hay que añadir dos ánforas muy parecidas, una conservada en Villa Giulia (Roma) y otra en Mississipi (Cat. 489 y 488). Ambas muestran a Dioniso y Ariadna en una misma cara y en la contraria una figura femenina que huye. En la de Baltimore el dios posa su mano sobre el hombro de la joven mientras que con la otra mano le hace un gesto de invitación (Cat. 489; **Lám. 111**). Ariadna se vuelve hacia él y sostiene en su mano lo que parece ser un objeto esférico. Habida cuenta de la escasez de atributos que suele llevar la cretense, resulta muy interesante detenerse para tratar de averiguar qué sostiene en su mano. En principio podría ser el famoso ovillo que le permitió a Teseo encontrar la salida del laberinto, elemento muy característico que en otras ocasiones hemos podido ver en su mano, aunque siempre en contextos

³⁰ Conviene recordar que primero Onésimo y luego el Pintor de Berlín usan el esquema de la persecución produciendo importantes cambios en la iconografía desde el 470 a. C., que llegan a afectar a motivos ya tipificados por la tradición como Ulises y Circe o Tetis y Peleo. En esos mismos años el propio Eros aparece ejerciendo de *erastés*, persiguiendo a jóvenes efebos, particularidad que incide de nuevo sobre el proceso de cambio que está sufriendo la iconografía erótica hacia una mayor sutileza en la expresión figurativa.

relacionados con la saga del héroe ático³¹. Teniendo en cuenta que sería poco apropiado que portase un atributo que la vinculase con un amor del pasado, quizás deberíamos pensar que pudiera tratarse de una fruta, quizá de una manzana. Ya hemos analizado el simbolismo erótico de las frutas basándonos en los testimonios de Solón (Véase apartado V.1). Si nos encontrásemos ante una manzana, habría que recordar que el acto de lanzar manzanas a una muchacha, cuyo paradigma se encuentra en el mito de Atalanta e Hipómenes, indica un intento de seducción (Faraone 1990: 230 y 237).

En cualquier caso, y desde mi punto de vista, el identificar este objeto como una manzana no sólo es plausible y verosímil sino que encaja perfectamente con un contexto claramente marcado por el erotismo implícito y por ende con la nupcialidad. Un caso similar, aunque sin la manzana, es el que vemos representado en el ánfora de la colección de Villa Giulia (Cat. 488; **Lám. 112**), en la que nos encontramos con un esquema muy parecido, si bien esta vez Dioniso aferra a la muchacha por los hombros y le agarra una mano, mientras ella se vuelve hacia su agresor y sostiene un pliegue de su *himation*. En esta pieza la actitud de ambos es más teatral que nunca, Ariadna se deja aferrar la mano, mientras levanta con *charis* su *himation*, y Dioniso le pasa el brazo por la espalda. Parece casi un paso de baile que una persecución erótica real. Este carácter ritualizado de los gestos habla por sí solo, puesto que evidencia la carencia de agresividad intrínseca de la acción y subraya el valor simbólico de la misma.

En una kelebe del pintor del Frutteto (Cat. 490; **Lám. 113**) tenemos una variante del motivo de la persecución; flanqueado por dos sátiros, Dioniso, ritón en mano y con una rama de vid, se dirige a Ariadna que huye y gira su cabeza hacia el dios. Ella lleva el pelo recogido en un *sakkos* y hace el gesto de cubrirse con el velo. Este gesto se confunde muy a menudo con la *anakalypsis*, gesto ritualizado que forma parte del ceremonial de la boda griega y que consistía en desvelar el rostro de la novia. De hecho se materializa de la misma forma, por lo que para interpretarlo correctamente debemos acudir a la contextualización de la escena. La realidad es que como convencionalismo iconográfico es también un indicador de *charis* y de feminidad. En una escena de persecución erótica en buena lógica la mujer asediada se cubrirá ante su atacante en vez de mostrarse ante él.

Conservamos una interesante hidria (Cat. 491; **Lám. 114 y 114b**) que nos muestra, desde el punto de vista iconográfico, las sutilezas a las que llega el lenguaje

³¹ Por ejemplo en una cónica (Munich, Antikensammlungen, J333; *ABV*, 163.2, 160.2).

figurativo vascular. En ella vemos ilustrada una escena de persecución canónica, en la que Dioniso blande un tirso, casi como si se tratase de una espada, en su carrera tras Ariadna, que a su vez se vuelve hacia él levantando de nuevo el borde de su *himation*. Lo más significativo no es la pareja protagonista sino las otras figuras que los acompañan; en primer lugar tenemos un sátiro que toca el *aulós* a la izquierda, al otro lado un cojín está posado sobre un roca. También hay una doncella que es testigo presencial de la acción y un Eros, sentado en una esquina, entretenido con un lazo que lleva en las manos.

Lo más común en las representaciones de persecuciones es que aparezca la pareja, a veces cada uno ocupa un lado del vaso, en ocasiones acompañados de alguna doncella que huye con la dama (como se ve en el caso de las ánforas de Mississipi y Roma), sin embargo en este caso nos encontramos con una muchacha que parece aguardar con mucha tranquilidad el desenlace de la historia. La presencia de un sátiro tocando un instrumento, puede aludir a la música de alguna celebración, así como el cojín que en teoría nos habla de un interior aunque en este caso su presencia alude a cuestiones eróticas. El *aulós* es un instrumento bastante asociado al ámbito femenino, que además posee un valor ‘extrovertido’, es decir que proporciona música para que alguien la baile y por ello es común en las fiestas (Frontisi-Ducroux y Lissarrague 1990: 223-224). Eros es aquí el elemento indicador que nos informa de que esta es una imagen de claro contenido erótico, incluso se podría hablar de ‘redundancias figurativas’ puesto que el erotismo de la escena ya está implícito en el uso del esquema de la persecución pero el pintor, no contento con ello, añade a Eros, que juega con el lazo, un atributo de nupcialidad que el público griego tenía la oportunidad de ver en muchas otras imágenes vasculares³². Es más, el artista también coloca estratégicamente un cojín que no tiene sentido en un espacio exterior, sobre todo como elemento aislado, pero que no es más que una señal figurativa del tálamo que verá la unión física de la pareja.

Este vaso nos muestra una escena de persecución en la que las alusiones eróticas son mucho más explícitas de lo normal, pues son tres los elementos que escoge el artista para hacernos entender la escena: el esquema de la persecución erótica, el cojín y Eros, todas ellas determinantes para entender su significado. La presencia de Eros se repite en la citada enócoe del pintor de los Nióbidas y en una cratera de campana de Nicosia (Cat. 492 y 494). A. Stewart (1995) entiende que la omisión de Eros en las escenas de

³² Los lazos y guirnaldas eran elementos que aparecen normalmente en manos de Eros en escenas nupciales o eróticas como un regalo que da a los enamorados.

persecución erótica alude a una falta de intencionalidad sexual *per se* en la acción, puesto que esa persecución masculina se interpreta como un medio de aculturación de la mujer, más allá de que luego se produzca un acercamiento sexual. Además añade que en el caso de raptos por parte de dioses la intención de aculturación no existe, sólo la del contacto físico en sí mismo, lo que vendría a justificar la presencia de Eros en las escenas anteriores.

Sin embargo y desde mi punto de vista, pienso que la figura de Eros no alude a la sexualidad en sí misma sino más concretamente a la sensualidad y al amor. Este hijo de Afrodita es el que inflama el corazón de los enamorados, el que anima las relaciones entre hombre y mujer; así lo vemos como divinidad inspiradora del amor en múltiples imágenes relacionadas con las bodas. Sin embargo no está presente en las escenas donde vemos una muestra de la sexualidad desenfundada, tanto en las ya citadas escenas de sátiros y ninfas, como en el ámbito de los mortales, en los vasos que representan orgías tan comunes en la primera mitad del siglo V a. C. Eros es una figura con un valor mucho más sutil, que como fuente generadora de la atracción se muestra en imágenes donde su presencia sugiere la unión y el matrimonio.

La hidria de Londres presenta pues una escena cargada de elementos erótico-nupciales que aluden a la duradera unión que se va a establecer entre los protagonistas de la escena. Es una imagen de persecución erótica pero desde una óptica que incide en el amor, que encaja perfectamente esta visión menos agresiva que infiero del estudio de estas piezas y que corresponde con un cambio de mentalidad que se produce desde mediados del siglo V a. C., materializado en un significativo aumento de las escenas femeninas y la desaparición de las imágenes de sexualidad desenfundada.

Algo similar ya se había podido verificar en una pieza anterior cronológicamente, la hidria de Basilea (Cat. 484; **Lám. 101**) del primer tercio del siglo V a. C., que ya analizamos en las escenas de abandono y encuentro. El vaso muestra una visión mucho más compleja del mito, en el que entran a formar parte nuevos personajes y elementos secundarios que connotan la escena. En el extremo izquierdo Teseo huye en compañía de Atenea, repitiendo un modelo similar al que vimos en una hidria de Berlín (Cat. 482; **Lám. 100**)³³. El joven héroe queda desplazado de la acción principal, centrada sobre la

³³ Cat. 482. Allí el esquema de rapto se combina con otra pareja, Teseo y Atenea, que repiten en cierta medida la idea pero invertida, es decir, la diosa ejerce de “raptora” alejando a Teseo de Naxos para dar cabida al encuentro del dios del vino con la joven Ariadna.

pareja de Dioniso y Ariadna y se complementa con las tres figuras femeninas cuya función como posibles *nymphokomoi* ya hemos aclarado.

Tanto en el caso que acabamos de ver como en la anterior hidria de Londres, existen varios elementos que subrayan que la unión de Dioniso y Ariadna es más que un *affaire*. Tanto en uno como en otro, la posible identificación de las muchachas con las *nymphokomoi* o de una ninfa/doncella nos sirve para establecer paralelos con las pinturas que ilustran los momentos de preparación de la novia. Así mismo la reiterada presencia del motivo del cojín nos lleva a interpretar estas escenas en una misma línea, como alusiones a la unión sexual de Dioniso y Ariadna, y por ende a sus nupcias. Habida cuenta de que la historia de Dioniso y Ariadna es un ejemplo de matrimonio divino, que funciona a su vez como paradigma para el humano, creo factible aplicar, al menos al conjunto de vasos de Dioniso y Ariadna, un valor más profundo que el que se puede extraer del uso del esquema de la persecución erótica como modo de aclarar su relación. No creo exagerar si afirmo que todas esas convenciones iconográficas, desde el gesto del velo como símbolo de *aidós*, hasta la presencia de Eros o de la manzana, nos hablan de una serie de convenciones iconográficas cuyo valor es subrayar que se va a producir una unión física, pero en este caso una unión bajo el signo del matrimonio, es decir consentida y legitimada. La cuestión es que, aun partiendo de que el esquema de la persecución erótica se entienda como un medio civilizador sin ir más allá en implicaciones sociales, en este caso hablamos de una muchacha que terminará siendo esposa inmortal de Dioniso y no de un encuentro ocasional. De esta forma no sólo se mantiene la idea de un orden social establecido por el varón sino que se enfatiza el siguiente paso, que es el matrimonio, pero al mismo tiempo deja abierta una puerta a la idea del amor conyugal, puesto que esta pareja es el paradigma del buen matrimonio.

Son muchos los estudios dedicados a la cuestión de la persecución erótica, pero casi todos gravitan en torno a una misma idea: el papel civilizador del mismo como medio de ‘domar’ a la mujer. Eva Keuls (1985: 47ss.) expresa con estas palabras su opinión sobre las escenas de raptó o persecución tan típicas de la iconografía ática del siglo V a. C.: “el raptó es la última materialización del falicismo llevado a la acción”. Desde puntos de vista menos extremistas, el problema del valor y significado de los numerosos vasos que representan este tema ya fue tratado por otros autores anteriormente. Entre ellos destaca el trabajo de S. Kaempf-Dimitriadou (1979), que se limitó a los amores divinos. Keuls cree que estas representaciones lo que enfatizan es el principio de dominación masculina sobre la mujer, basada en el sexo, y critica que

autoras como Kaempf-Dimitriadou se valgan de eufemismos al identificar estas escenas, y las clasifiquen como cortejos o amores. En este sentido gira también la interpretación de Keuls de imágenes de efebos persiguiendo a muchachas, que define como el paradigma de la unión entre hombre y mujer en el mundo griego. En la misma línea tenemos los estudios de Chr. Sourvinou-Inwood (1987: 138ss.), que, como ya dijimos, relaciona estas escenas de raptos con la imagen de la caza, entendida como un medio de domesticar a la virgen e incluirla en la sociedad³⁴.

Desde mi punto de vista, la imagen de la persecución funciona más como una metáfora de la unión del hombre y la mujer que como expresión de dominio masculino. Unas líneas más arriba hablábamos de la creación de convencionalismos representativos, decíamos que eran un medio de hacer reconocibles a primera vista determinadas escenas o mitos; los modelos sirven como percha para el artista al mismo tiempo que son la pista para que el espectador interprete la imagen. La cuestión del raptos vendría a funcionar de una manera similar.

El artista había de crear una fórmula cómoda y sencilla que pudiese resumir la relación amorosa, fuese de la clase que fuese, que, por su versatilidad, se pudiese adaptar a diferentes relatos míticos. De esta manera, e inspirados en esquemas cinegéticos, surgiría el modelo de raptos o persecución, que consiste, a grandes rasgos, en un perseguidor y en un perseguido. En la mayoría de las piezas suele tratarse de un hombre o sátiro que intenta atrapar a una mujer o ninfa, sin embargo, existen ejemplos en los que el sujeto es una mujer, como en el caso de Eos persiguiendo a Titono³⁵ (Londres, BM, E72; ARV² 885, 1703; **Lám. 115**). Otra variante de interés es la que alude a las relaciones homosexuales: son escenas en las que el *erastés* ‘metamorfoseado’ en un joven Eros persigue al *erómenos*. Éste, en muchos casos, está identificado por la presencia de la palabra *kalos* pintada en el vaso que lo señala como objeto de deseo de un adulto, no dejando lugar a dudas sobre sus intenciones³⁶.

El esquema representativo de la persecución erótica es un medio, pues, muy eficaz para expresar el deseo de unión física entre una pareja, sea consentido o no. Frente a la extrema explicitud de las imágenes de relaciones sexuales, típicas de las

³⁴ Todisco (1997: 144ss.) defiende la misma interpretación y además comprueba que en la cerámica ática del siglo V a. C. hay una relación bastante común entre escenas de gineceo y de raptos, que aparecen asociadas en un mismo catálogo.

³⁵ Osborne (1996: 65ss). Conviene señalar que estas imágenes del deseo femenino están cargadas de connotaciones negativas frente a la normalidad con la que se asumen en el caso contrario.

³⁶ Hermay-Cassimatis-Vollkommer (1990: 850-942). Sobre la imagen de Eros como elemento significativo para una escena de connotaciones amorosas homosexuales véase: Shapiro (1981).

primeras décadas del siglo V a. C., la fórmula de la persecución se nos revela como una manera muy sutil de referirse al contacto físico de una pareja. Por añadidura en muchas de estas escenas nos encontramos con la figura de Eros, que viene a sancionar la naturaleza amorosa de esa unión, y a enfatizar la idea del deseo.

En cuanto a las interpretaciones que ven en la persecución una muestra de opresión hacia la mujer he de decir que disiento en parte. En primer lugar considero poco ortodoxo el uso de conceptos contemporáneos, relacionados con el moderno feminismo, en contextos en los que carecen de fundamento. Esto es, la idea de la liberación de la mujer no tiene sentido en una sociedad en la que ni siquiera se la consideraba como parte de la ciudadanía. Pienso que forma parte de nuestra labor como historiadores el dar cuenta de la situación en la que se encontraba la mujer en Grecia, pero también creo que el tratar de analizar su presencia o función en las artes visuales partiendo de parámetros actuales no hace otra cosa que viciar el resultado. Si bien es cierto que en este caso concreto hemos de admitir que el uso de un modelo figurativo como la persecución, que de por sí tiene connotaciones violentas, no parece el más apropiado para expresar la unión consentida de una pareja, creo que, en muchos casos, no es más que un cliché carente de valores negativos. A ello debemos añadir una reflexión de tipo técnico, esto es, la dificultad de expresar a través de la pintura una escena de cortejo sin que existan ambigüedades. Hemos de tener muy presente que la mera imagen de un hombre al lado de una mujer no indica de por sí ninguna intencionalidad erótica y que el recurso de la persecución es mucho más evidente y evita confusiones³⁷.

En segundo lugar, los griegos tenían un término específico para denominar a la felicidad marital: *homophrosyne*, que venía a significar la unión de corazones y mentes, fenómeno que sólo podía producirse en el tálamo, lugar por antonomasia de unión entre el principio femenino y el masculino. Es difícil sostener, partiendo de la existencia de esta palabra, que el matrimonio fuese entendido como un puro trámite en favor de la reproducción. Es evidente que existe una oposición clara entre el mundo de las mujeres y el de los hombres, no obstante, a pesar de las diferencias, hay un tipo de lenguaje que es común a ambos y que se desenvuelve al calor de las relaciones amorosas. Esta

³⁷ La ambigüedad de las escenas de encuentros entre hombres y mujeres no sólo se refiere al hecho de que exista o no intencionalidad erótica, sino que afecta también a la expresión del estatus de los personajes, puesto que la representación de las clases sociales no siempre es suficientemente clara. Véase Sutton (1982) y más adelante en nota el problema de las escenas de “heteras hilanderas” con abundantes referencias bibliográficas.

especie de entendimiento compartido que suaviza fronteras se ve sancionado por tres divinidades honradas en Atenas como “los susurradores”: Hermes, Eros y Afrodita (Redfield 1982: 197-198).

En tercer y último lugar, un ejemplo paradigmático del concepto más amable que tenían los griegos de sus esposas lo podemos observar en el ya citado *Banquete* (IX) de Jenofonte. En la primera parte del texto se refiere a la divina pareja en términos inequívocos del placer que les producía ver una escena tan tierna. En la segunda parte del pasaje vemos cómo no sólo la visión de los jóvenes enamorados les agradaba sino también cómo era una verdadero incentivo para hacer ellos lo mismo, es decir, buscar una compañera o, de tenerla, ir a su encuentro: *Al fin, al ver los convidados que entrambos quedaban abrazados y como retirándose para acostarse, los solteros juraron casarse y los casados montaron sus caballos y salieron al galope en busca de sus mujeres para disfrutar de estas caricias.*

Sea por el uso de parámetros anacrónicos, sea por la concepción que tenían los helenos de la felicidad marital, creo que no es del todo correcto el entender la fórmula de la persecución en un sentido totalmente negativo. En mi opinión no era una práctica realmente en uso, ni siquiera un ritual, sino más bien la materialización iconográfica de una costumbre fosilizada legada por un pasado remoto que encontraba nuevo vigor en la literatura y en las artes. Sin duda, habrían de producirse raptos al igual que adulterios y otras incidencias de ese estilo pero ello no los convierte en una práctica que se enseñase de padres a hijos y de ninguna manera sustituiría al verdadero rito del matrimonio.

b) Las bodas.

El enorme caudal visual que ha producido el mundo dionisiaco presenta el problema de tratar de establecer un marco de estudio que permita una aproximación a través de grupos temáticos que faciliten su análisis desde el punto de vista más puramente formal y sobre todo que consientan aclarar un poco la amalgama de piezas conservadas. Por ello esta tesis está intentando ofrecer un panorama de las representaciones de Ariadna y su relación con Dioniso basado en temas iconográficos; sin embargo un porcentaje muy alto de los vasos que nos han llegado no entran dentro de los compartimentos estándar y necesitan de una aproximación basada en otros parámetros; en este apartado estudiaremos el ceremonial de las nupcias helenas como

medio para analizar bajo una mirada nueva toda una serie de piezas que está a medio camino entre dos o más grupos temáticos pero que presentan la característica común de poseer elementos significativos que aluden a la nupcialidad; así las cosas, a medida que vaya explicando el ritual matrimonial heleno iré introduciendo las piezas que creo que encajan perfectamente con este discurso.

En la vida del hombre griego y quizá con mayor relevancia en la de la mujer, había tres momentos fundamentales: el nacimiento, la boda y la muerte. De estos tres eventos, sólo el matrimonio era voluntario y por tanto objeto de una cuidadosa preparación. A pesar de tratarse de un acontecimiento muy notable no son muchas las fuentes que nos hablen sobre él o que se detengan a detallar cada paso. De este modo, no es posible recuperar en toda su complejidad el ceremonial que rodeaba a los esponsales griegos. Por añadidura, los datos que poseemos responden a épocas y regiones diferentes, por lo que habrá que tomar con cautela las conclusiones extraídas de los mismos y tener siempre presente que la reconstrucción de los ceremoniales, bajo estas condiciones, es casi crear una especie de convención común y artificial, que a imagen de la *koiné* en el campo de la lengua, toma peculiaridades de distintas variantes para intentar estructurar coherentemente lo que debió de ser una boda en la Antigüedad griega.

La institución del matrimonio tal y como la conoce la mentalidad occidental no cuenta con traducción exacta en griego clásico (Oakley y Sinos 1993: 9). La palabra *gamos*, que es la que se refiere a las uniones sexuales, deviene en la voz que designará al matrimonio, como una acción propia del hombre en la que la mujer está contemplada como elemento pasivo³⁸. No hay ningún documento legal³⁹ ateniense que sancione de manera oficial el matrimonio; la legitimación del *gamos* se produce a través de un contrato, que podía realizarse con mucha anterioridad a la boda en sí misma. Este contrato se llamaba *engye* y las partes contratantes eran el padre de la novia y el futuro esposo, la novia no tenía peso legal y por tanto su presencia no era necesaria (Rehm 1994: 10).

El momento idóneo para la celebración de la boda era el mes de *Gamelion*, en enero, en el que se celebraba el *hieros gamos* de Zeus y Hera y por tanto se consideraba el más apropiado para las uniones mortales y por ende para la reproducción (Oakley y

³⁸ DGE, T. IV. s. v. "1. Tomar esposa, casarse el hombre. 2. Ocasionalmente y tardío casarse la mujer. 3. Uniones no legítimas o fuera del matrimonio, el hombre. 4. Cubrir".

³⁹ Para la parte legal de este problema véase Patterson (1991).

Sinos 1993: 10). Una vez más nos topamos con el uso de los matrimonios divinos como medio de legitimar costumbres mortales o como paradigma de determinados comportamientos (véase apartado anterior).

En primer lugar hay que establecer una organización clara de estos complejos esponsales que distan mucho de los actuales. Gracias a lexicógrafos como Pólux, tenemos noticia de que la boda duraba alrededor de tres días en los que se desarrollaban los distintos pasos de la ceremonia:

1. *Proaulia*, día previo a la noche de bodas.
2. *Gamos*, día del banquete y noche de bodas.
3. *Epaulia*, último día, fiesta y entrega de regalos.

La existencia de la cerámica es esencial para estudiar los esponsales griegos, temática que aparece indistintamente tanto en las Figuras Negras como en las Rojas, en donde las diferencias se evidencian en la elección de las formas: ánforas e hidrias para las primeras y píxides, lecnídes, lutróforos, lebetas, enócoes y crateras para las segundas⁴⁰. Por otro lado, encontramos variantes temáticas que diferencian la producción cerámica de Figuras Negras y de Figuras Rojas. En el siglo VI a. C. las imágenes nupciales tenían un aire de fiesta pública, muy centradas en la procesión; con el cambio de siglo y a medida que avanza se percibe una creciente importancia de la figura de la mujer en los momentos previos a la celebración, en detrimento del varón, que prácticamente termina por desaparecer de escena (Bazant 1985: 66). Conviene dejar claro que en las escenas de Dioniso y Ariadna se puede ratificar el mismo fenómeno, siendo las Figuras Rojas el momento de verdadera eclosión de la importancia de la cretense. Ariadna será la protagonista de multitud de vasos, como eje de la composición, mientras su esposo la observa⁴¹.

La boda se entiende más vinculada a la llegada de la edad adulta de la mujer que la del hombre, que ya ha tenido que pasar por los llamados ritos efébicos unos años antes (Bruit y Schmitt 2002: 59-62). En este sentido de cambio se enmarcan las ofrendas de la novia, que indican el abandono de la infancia, como la ceremonia en la que dedica sus juguetes y sus ropas infantiles a diferentes divinidades “especializadas”,

⁴⁰ Webster (1972: 106) constata la total ausencia, durante el período arcaico, de lutróforos, y prácticamente de las lebetas, los vasos nupciales por antonomasia, y nos ofrece la siguiente explicación: parece ser que antes del 480 a. C. los vasos con decoraciones nupciales formaban parte de la vajilla del novio; eran los regalos que se usaban en el simposio celebrado en su casa. Sin embargo, con posterioridad al 480 y en una línea de mayor protagonismo femenino, los vasos se convierten en regalo para la mujer y se prefieren esas formas, en las que la decoración gira en torno a los preparativos de la novia.

⁴¹ Véase vasos del catálogo: Cat. 565, 568 y 585 entre otros.

como Zeus Teleo, Hera Telea, Afrodita, Ártemis, *Peitho*. La joven cambia sus antiguos entretenimientos por elementos que aluden a su trabajo en la casa y la ceremonia en sí dramatiza especialmente la cuestión del cambio.

La novia es el centro absoluto de la boda puesto que la virginidad es un estado femenino por excelencia y el matrimonio es el momento de iniciación en la vida adulta, convirtiéndose casi en un rito de paso de la mujer. La muchacha casadera es una *parthenos*, pero en contra de lo que generalmente se cree este término no es necesariamente sinónimo de virginidad, sino más bien de juventud y soltería⁴². El estado de la *parthenos* tiene valores negativos para la sociedad griega, pues se comprende fuera de la civilización, en fase salvaje que necesita del hombre para formar parte de la sociedad⁴³. Además se define por oposición a la *gyne*, que es la esposa que ha dado a luz a al menos un hijo y que se convierte en referente de mujer ideal. El matrimonio es un mecanismo socializador que asegura dentro de sus límites la continuidad del *oikos*, a través de la ‘domesticación’ de la virgen y de su inclusión dentro de la naturaleza cerrada de la unidad familiar⁴⁴.

1. Los preparativos de la boda.

El complejo ceremonial griego exigía unos largos preliminares que se suponía se realizaban al menos un par de días antes del enlace propiamente dicho. El futuro matrimonio debía ofrecer una serie de sacrificios llamados *proteleia*, que servían para propiciar la protección de los dioses. Las mujeres pasaban del ámbito de Ártemis, protectora de las vírgenes, al de Afrodita, y no debían olvidar honrar a la primera de manera que quedase compensada por la “pérdida de una de una de sus doncellas”⁴⁵. La tradición habla de novios que olvidando el respeto debido a los dioses, no ofrecen sacrificios y por ello no llegan a consumar el matrimonio.

⁴² Sissa (1990: 88): el hecho de tener una vida sexual no implicaba un cambio de estado en la *parthenos*; lo realmente importante era que no fuese notorio.

⁴³ Viitaniemi (1998: 49) define a la *parthenos* en relación con su función reproductora, no tanto con el hecho mismo de la virginidad, como se puede ver en su afirmación: “¿Quién es una *parthenos*? Es una virgen, una chica o mujer joven; o una concubina con o sin hijos; o una esposa embarazada o esposa que todavía no ha tenido niños, o una mujer mayor sin hijos o marido”.

⁴⁴ Carson (1982:127) recoge que ya en Píndaro se puede rastrear esta imagen del matrimonio como medio de socializar-someter el salvajismo de la virgen. Así lo deja ver en sus epinicios, donde relaciona la victoria del atleta con la boda.

⁴⁵ Oakley y Sinos (1993:12) hablan de otros dioses que reciben también sacrificios prenupciales. Por ejemplo, en Atenas se dedican a los Tritopatores (deidades ancestrales), a la primera pareja Urano y Gea, y a Atenea.

Este es el momento en el que la joven pareja es más vulnerable a la envidia divina. Es la tragedia la que se alimentará de estas historias de triste final donde lo que pesa es el destino de las muchachas que no viven para las bodas que les fueron prometidas. Muchas veces la muerte prematura de una doncella se entiende como un paralelismo con Perséfone, su tumba pasa a convertirse en cámara nupcial, donde se desposará con Hades (Rose 1925). Las concomitancias entre muerte-sacrificio y matrimonio se pueden ver reflejadas en muchos aspectos, comenzando por los lamentos por la partida de la novia de su hogar, cuya estructura y forma continúan la tradición de los lamentos fúnebres. Curiosamente la preparación de los novios: los aceites y perfumes, los vestidos, las guirnaldas, las antorchas, etc., son muy similares a los de un difunto o a los de una víctima⁴⁶.

Un segundo paso en estos preparativos para la boda consistía en el baño. Se trata de una práctica propia de los prometidos antes de la celebración de la boda. No sabemos exactamente en qué momento se celebraba, aunque lo normal sería que formase parte de los preparativos previos al enlace. El lutróforo era el vaso ritual que se usaba para transportar el agua para el baño de la novia⁴⁷, por ello su presencia en escenas de difícil lectura sirve como indicador de contextos nupciales (Moesch 1988). En la pintura nos lo

⁴⁶ La bibliografía al respecto es muy amplia; en cuanto a los lamentos y los rituales de la muerte ver Alexiou (1974: 120ss). Para la incidencia en la literatura: Foley (1982); Keuls (1985: 130ss.) Con respecto a su repercusión en la iconografía ver Barringer (1991 y 1995) que dedica un capítulo a este *topos* de la literatura y el arte griegos y para cuestiones más centradas en lo ritual la obra de Rehm (1994). La tragedia plantea la imagen de la boda como sacrificio, nutriéndose de las vidas de jóvenes que no vieron cumplidos sus planes de boda por encontrarse antes con la muerte. En vez del rito de paso a la edad adulta a través del matrimonio lo hacen a través del paso al Hades, que suele acontecer por medio de un sacrificio real o metafórico. Las figuras de Ifigenia, sacrificada por su padre Agamenón antes de sus bodas con Aquiles, o de Antígona, cuyo suicidio en una tumba que hace las veces de cámara nupcial, ejemplifican este paralelismo (Calame 2002: 147ss). Véase también Loraux (1989), que presenta un listado de jóvenes sacrificadas antes de su matrimonio, que aparecen en la tragedia. Es destacable el artículo de Seaford (1987) que analiza lo que él da en llamar, de forma muy gráfica, la boda trágica. Sin embargo, también contamos con ejemplos cuyo valor sacrificial se trunca en el último momento; como la historia de Andrómeda, ilustrada en los vasos como una doncella encadenada en una roca, presta a morir a manos de un monstruo marino, y que será rescatada por su futuro esposo, Perseo. Los pintores rodean a la muchacha de regalos que serían los propios tanto de una novia como de una joven difunta. El giro que produce en la narración la llegada de Perseo hace que esos presentes dejen de ser funerarios y se conviertan en nupciales. El artista entiende muy bien la lectura que se le puede dar a este mito y por ello juega una vez más con las capacidades expresivas del vaso, esta vez proporcionándonos un segundo nivel de interpretación. Elige como soporte para la historia de Andrómeda el lutróforo, vaso cuyo significado es ambivalente, por un lado es una pieza de tipo nupcial y por otro, es indicador de contextos funerarios (Phillips 1968). Para el valor del lutróforo como vaso funerario ver, J. Boardman (1988) y Moesch (1988).

⁴⁷ El baño es un momento crucial para la mujer, porque se supone que con él deja atrás su carácter salvaje, y tiene por tanto un valor casi civilizador. El agua que se usaba tenía una procedencia concreta, en el caso de Atenas venía de la *Enneakrounos*, la fuente que nacía del manantial de Calíroe y famosa por poseer nueve caños. El poder fertilizador del agua se aplicaba sobre todo a la que venía de los ríos, cuya iconografía los muestra como toros, que es a su vez el símbolo de la virilidad masculina. Véase Carson (1990).

encontramos en escenas de la *proaulia*, del tálamo y de la *epaulia*. También sabemos que sirvió como ofrenda a las divinidades protectoras del matrimonio, así como para señalar tumbas, sobre todo de jóvenes muertos antes del matrimonio⁴⁸.

En nuestro catálogo podemos rastrear la presencia de una escena en la que aparece un lutróforo. Se encuentra en una lecánide de Ferrara (Cat. 498; **Lám. 116**) que muestra una de las pocas escenas que podríamos reconocer como parte del ceremonial de las bodas. Ariadna y Dioniso comparten un abrazo sentados sobre una roca. A su alrededor una corte de ninfas se afana en distintos quehaceres acompañadas por varios erotes, entre ellos aparece por duplicado una figura femenina anónima y sedente (Cat. 498; **Lám. 116b**). A los pies de los variados personajes hay un *tympanon* y dos vasos muy significativos para identificar la escena. En primer lugar está el lutróforo y, en segundo lugar, un alabastron, pieza de tocador para contener afeites y ungüentos. Este último vaso nos conduce al momento de adorno de la futura esposa y, por tanto, connota la escena con elementos de los preparativos nupciales.

No podemos decir que se trate de una imagen del mito de Dioniso y Ariadna referida a un momento concreto de su boda sino más bien un uso consciente del paradigma divino que es esta pareja para decorar una pieza de clara esencia femenina, que probablemente fuese un regalo de bodas. Conviene volver sobre la figura femenina sedente, que en ambos casos está siendo atendida por erotes y ninfas. En esta pieza los personajes centrales son Dioniso y Ariadna, remarcados no sólo por su posición en eje perpendicular con las asas sino también por la composición en *Pyramidengruppe* que detiene la lectura continua justo en ellos. Sin embargo, la pareja está representada como ejemplo del matrimonio divino para la verdadera esposa, que será la que use el vaso. Ella está representada como la mujer anónima atendida por la cohorte divina de ninfas y erotes. La usuaria de la pieza no sólo se ve refrendada por la pareja de dioses y en concreto por Ariadna como la esposa perfecta, sino también se ve reflejada en la mujer que aparece entre los dioses. El uso de Dioniso y Ariadna como modelo divino de escenas del amor entre los cónyuges será una constante que veremos en la cerámica del siglo V a. C. y que conforme se avance en el tiempo se convertirá en el tema dominante sobre todo en escenas genéricas con la presencia de Eros.

⁴⁸ Ginouvès (1962: 275) Este uso del lutróforo como ofrenda se certifica con los hallazgos en los recintos consagrados a Dioniso en Atenas, en la gruta de Pan, cerca de Daphne o en el santuario de Ártemis en la Acrópolis. Cf. Oakley y Sinos (1993: 6) y J. Boardman (1988: 171-179).

La lecaníde era un vaso específicamente femenino y esta pieza, en concreto, fue hallada en una tumba posiblemente de una mujer en Spina. Mi propuesta es que el vaso ilustraba las escenas de tocador de una novia, bajo los auspicios de una pareja inmortal que encarnaba los placeres de la vida matrimonial. Así las figuras serían las *nymphokomoi* o doncellas, que se ocupaban de acicalar a la novia, la presencia de Eros y sus significado como agente identificador de las escenas nupciales ya ha sido demostrada en otros ejemplos así como el valor de los vasos pintados en la escena .

De este modo pienso que sería posible interpretar que Dioniso y Ariadna aparecen representados en esta pieza como unión emblemática de lo femenino y lo masculino. Este tipo de iconografía más galante es muy típica desde finales del siglo V a. C. y está dirigido a un público muy concreto: el femenino. Es muy probable que la elección de las imágenes estuviese condicionada por el usuario, y por ello creo probable que este tipo de escenas estuviesen destinadas a una mujer⁴⁹.

Otra lecaníde, esta vez conservada en Bruselas (Cat. 503; **Lám. 117**), nos introduce en las escenas de la preparación de los novios, las del vestido y el adorno. Aquí Dioniso y Ariadna aparecen cada uno en un extremo, individualizados por ser los únicos personajes que aparecen sedentes entre todas las figuras en movimiento que pueblan la banda. Dioniso aparece con el aspecto juvenil propio de época clásica, con su cuerpo atlético desnudo y sentado sobre su clámide. Está coronado de hiedra con su tirso en la mano. Hacia él se acerca un efébico Eros, mientras que a su espalda se aleja una ninfa con sendas bandas de tela, típico elemento asociado al adorno de la novia, y una cesta quizá llena de frutas. A la derecha le sale al encuentro un sátiro saltarín. Ariadna aparece sentada y sosteniendo en sus manos dos objetos directamente asociados al tocador femenino. Se trata de un espejo y de un cofrecillo, el primero está obviamente relacionado con la bellaza, y el segundo es el contenedor habitual de los cosméticos y de los alabastra. A su lado una ninfa observa a la diosa, mientras sostiene su tirso.

La presencia de Eros y sobre todo la aparición del espejo y del cofre no dejan lugar a dudas sobre el valor nupcial/erótico de la escena. Es fácil encontrar paralelos en las imágenes de tocador femenino: en una píxide contemporánea del Pintor de Eretria (Londres, BM, E774; ARV² 1250, 32; **Lám. 118**) vemos a la novia en el principio de su

⁴⁹ Stewart (1995: 81ss.) defiende la existencia de iconografía específicamente femenina, cuando menos, suavizada o matizada para uso de las mujeres. Pone como ejemplo las escenas de raptos, que desde el pintor de Midias vemos cómo terminan convertidas en una especie de forcejeo galante y prácticamente consentido. Basándome en sus apreciaciones entiendo que la lecaníde de Spina puede ser un ejemplo de esta tipología de imágenes que busca congraciarse con el sector femenino o que por su lectura parece que pudieron pertenecer a una mujer.

toilette. Sentada en una silla, todavía con los cabellos sueltos, se dirige a su esclava que se acerca llevándole el cofre y un alabastron en la mano. En la parte superior de aquel se pueden ver los bordes de al menos dos frascos más, mientras en la pared vemos colgado un espejo. Detrás de la novia, otra esclava le acerca una tenia decorada con la que ceñir su cabello⁵⁰. En esta pieza la novia es una mujer mortal, como la que ha comprado o recibido la píxide, mientras que en la lecánide de Bruselas la novia es una diosa. Sea como fuere, estas son escenas que obligan al iconógrafo a tener muy presente la función del vaso y el público al que iba dirigido. Aunque entre los ceramistas es posible que hubiese mujeres, la realidad es que las imágenes que vemos en los vasos son producto de hombres y que ello de alguna manera ha de influir en la selección de las imágenes. Como ya adelantamos en la introducción, la producción artística del siglo V se caracteriza, entre otras cosas, por un renovado interés por la figura de la mujer, que se convierte en el tema habitual de muchos vasos. Son muchas las explicaciones que se han dado sobre este nuevo papel de la mujer, sin embargo creo interesante destacar un elemento más prosaico que muchas veces se desatiende, me refiero al mercado. La cerámica era un producto de consumo cotidiano y un porcentaje muy importante de la misma se destinaba a un uso eminentemente femenino, lo que podría explicar esa comunión de función y decoración.

Otro aspecto sumamente interesante en el estudio de este mundo femenino en el que Ariadna parece ser una figura con cierto relieve, es el análisis de la vestimenta. A pesar de que la cerámica por su condición no nos permite reconocer colores y texturas, nos ha legado una importante gama de diferentes estampados y formas que resultan reveladores en muchos casos. En las diferentes imágenes referidas al mundo teatral veremos cómo los pintores procuraban individualizar a los actores con atuendos muy ricos, recordando un poco a los hermosos peplos historiados que aparecen en el Vaso François. En el caso de la vestimenta nupcial hay que ser muy cautos puesto que la cerámica no parece haber hecho uso de esa particularidad más que a través de *himatia* transparentes o brocados que muchas veces lleva Afrodita. Sorprende la escasez de imágenes documentadas puesto que la vestimenta nupcial, especialmente la femenina, era con mucho la más compleja que llevaría un griego a lo largo de su vida. La importancia que tenía el vestido para la novia, en cuanto que se trataba de uno de los mayores reclamos para mostrarse deseable ante su esposo, hacía necesaria la presencia

⁵⁰ La pieza presenta inscripciones con los nombres de los personajes (Rutherford 1978: 131).

de varias doncellas que se ocupaban de acicalar y adornar convenientemente a la muchacha, que podemos ver reflejadas en las escenas de tocador que acabamos de ilustrar.

La novia, además de los aceites que llevaba en la piel, era perfumada con mirra al igual que su futuro esposo. No nos quedan fuentes áticas que nos hablen del color del vestido de novia, aunque algunos autores apuntan al violeta, color muy costoso y escaso y es Safo la que le proporciona la pista al llamar a la novia *iokolpos*, de *ios-*, “violeta” y *kolpos*, “pliegue”⁵¹. En las *Ciprias*, poema épico arcaico perteneciente al ciclo Troyano y atribuido a Estasino, los vestidos de Afrodita se tiñen con una cocción de azafrán, jacinto, rosa y violeta, lo que podría confirmar una estrecha vinculación entre ese color y Cipris⁵².

El vestido nupcial debía de ser muy recargado y colorista, todo lo contrario de las vestimentas habituales griegas. En la pintura griega debieron de existir múltiples representaciones de bodas míticas y heroicas, sin embargo el tiempo ha hecho desaparecer la rica pintura parietal que sin duda decoró las casas griegas y sólo ha conservado la pintura tetracrómica de la cerámica, que nos impide reconocer la riqueza colorista de la primera y por ello nos imposibilita para confirmar o desmentir el supuesto color del vestido nupcial. El conocer este dato pudiera sernos de gran ayuda a la hora de establecer la identidad de Ariadna al lado de Dioniso en calidad de esposa; por suerte la novia cuenta con otros atributos aparte de su vestido para caracterizarse, o que nos permiten individualizar a Ariadna con cierta seguridad.

Es muy tentador analizar algunas escenas de nuestro catálogo desde el punto de vista de la vestimenta. No son pocas las piezas que nos muestran particularidades en la elección de la ropa, aunque hay que ser cautelosos a la hora de asignarles la etiqueta de trajes nupciales⁵³. Uno de los pintores que nos permiten este estudio de la vestimenta es el Pintor de Meleagro, cuya producción coincide con los últimos años del siglo V y las primeras décadas del siglo IV a. C. En sus pinturas dedica una especial atención al

⁵¹ Oakley y Sinos (1993: 16) se apoyan en los siguientes versos:

...la noche...las doncellas...festejando en la noche...cantan tu amor y el de la novia de seno de violetas. Despiértate, novio, ven con los amigos de tu edad...para que veamos (menos) sueño que (el ruiseñor) de agudo canto. (Safo, F 30, traducción de F. Rodríguez Adrados, BCG, 2001).

⁵² (Calame 2002: 160) El fragmento lo recoge Ateneo (682d) y dice así:

“Se puso sobre su cuerpo los vestidos que las Gracias y las Horas habían hecho y teñido con cuantas flores primaverales traen consigo las Horas: azafrán, jacinto, violeta lozana, hermoso capullo de rosa, dulce como el néctar, cálices en flor fragantes como la ambrosía de narciso y de lirio. Tales vestidos, perfumados por todas las estaciones, fueron los que Afrodita se puso.” (Bernabé 1979).

⁵³ Concretamente son los vasos con el número de catálogo: Cat. 479, 521, 553, 565, 593 y 605 (ya del siglo IV pero que analizaremos aquí para no romper el discurso).

estudio de los ropajes, herencia probable de su formación cerca del Pintor de Pronomo. En una cratera de cáliz de Madrid o en una copa de Londres, nos encontramos con dos escenas dionisiacas bastante similares. En la primera (Cat. 521; **Lám. 146**), Dioniso y Ariadna caminan abrazados en medio de su tíaso; en la cílica, (Cat. 549; **Lám. 147b**) la pareja aparece ocupando el tondo en una imagen que muestra la ebriedad del dios. Ésta última es la que más nos interesa resaltar puesto que aunque el dios aparece desnudo, con una clámide que resbala por su espalda, Ariadna lleva un extraño vestido, con el cuerpo ricamente bordado. Sabemos que el pintor de Meleagro sentía debilidad por las vestimentas orientales, más recargadas y suntuosas que las griegas, por lo que parece que con ello ha querido singularizar a la acompañante femenina de Dioniso. El motivo que movió a esta diferenciación puede tener, a mi parecer, dos explicaciones: por un lado la *retrataría* con ese atuendo para enfatizar su carácter de princesa extranjera, de origen minoico, por lo que elegiría una indumentaria más recargada para señalarla como no-griega. Por otro lado puede que se tratase de un recurso iconográfico para representarla como novia de Dioniso y así evitar confusiones con una ninfa de su cortejo⁵⁴.

Era costumbre también que el novio llevase una vestimenta recargada, varias doncellas le ponían vestidos brillantes, un *himation* fino, flores y un velo anaranjado o *crocotos*. Esto justificaría, en cierta medida, el traje un tanto afeminado que luce Dioniso en la cratera de Madrid. El velo nos conduce de nuevo al ámbito de Afrodita, el color azafrán del mismo, lo vimos citado más arriba entre los colores de la diosa. Así mismo al joven se le corona o bien con una guirnalda de plantas afrodisíacas, como el sésamo y la menta, o bien con el *corymbos* hecho de hiedra⁵⁵.

Podría tratarse de un *corymbos*, la corona que Dionisos ciñe en la copa de Londres (Cat. 549 **Lám. 147b**), así como la que luce en la cratera de Atenas (Cat. 558; **Lám. 165**) o en la de Ferrara (Cat. 586; **Lám. 161**). Estos dos últimos vasos son muy interesantes porque nos muestran a la pareja ataviada para una celebración, hecho ratificado por la proliferación de lazos y flores en ambas escenas. En la cratera de Atenas nos encontramos con una imagen de gran intimidad de la pareja. Ariadna, con un *chiton* floreado, se aproxima a su esposo para darle un beso en medio de un alegre

⁵⁴ Esta cuestión del vestido como elemento diferenciador la desarrollé con más detenimiento en (Diez del Corral 2006).

⁵⁵ La corona de hiedra es también un atributo dionisiaco habitual: hemos de tener presente que esta trepadora tiene mucha relación con el dios porque fue la que le protegió de morir abrasado con su madre Sémele cuando Zeus le mostró el poder de su rayo. Sobre este tema véase: Otto (1933: 53-54).

cortejo de sátiros, ninfas y erotes. Algo similar ocurre en la pieza de Ferrara, aunque esta vez los esposos no comparten caricias.

Otro de los elementos más comunes para individualizar a la novia es el velo o *calyptra* (Magnien 1936: 122). El velo es un atributo nupcial que Afrodita porta como distintivo, ella lo lleva corto hasta los hombros. La mujer griega llevaba habitualmente el velo en sus salidas fuera del ámbito del gineceo, era una muestra de *aidós* indispensable en el protocolo social heleno. El velo en los contextos nupciales y eróticos sirve también para privilegiar una parte del cuerpo, convirtiéndolo en un medio de comunicación emocional para la seducción, que se puede traducir en el juego de las transparencias que tan magistralmente se explota en los “paños mojados” o en la propia pintura vascular⁵⁶.

Debido a las evidentes limitaciones técnicas de la pintura es difícil encontrarnos con una imagen de Ariadna en la que se pueda percibir claramente la presencia del velo. Es más común toparnos con el momento en que ella hace uso del mismo cubriendo sus encantos de miradas indiscretas como en la kelebe del Pintor del Frutteto que analizamos en las escenas de persecución amorosa (Cat. 490; **Lám. 113**). Así las cosas, en una cratera de Reading (Cat. 497; **Lám. 122**), que analizaremos más adelante, la encontramos envuelta en el *heanos* o manto que le ha entregado el novio y velada y al mismo tiempo podemos vislumbrar parte de su corona nupcial, llamada *stephane*. Una escena similar la pudimos ver en la cratera de Siracusa (Cat. 485; **Lám. 102**) que representaba el momento del encuentro con Dioniso simultáneamente a la huida de Teseo. En ese contexto hablábamos de un uso ‘pervertido’ de la iconografía pues Ariadna ataviada como una auténtica novia prefiguraba su futuro papel de esposa en la propia costa de Naxos.

En otros ejemplos Ariadna lleva el pelo trenzado de lazos, pues era costumbre que bajo el velo, la novia llevase los cabellos cuidadosamente peinados y adornados con cintas doradas⁵⁷. En la *Ilíada* (22.470-73), es la propia Afrodita la que trenza los lazos o tenias del pelo de la novia, que en ese caso es Andrómaca⁵⁸.

⁵⁶ Sobre el velo véase: Llewellyn-Jones (2003).

⁵⁷ Números de catálogo: Cat. 543, 563, 565 567, 580 y 593.

⁵⁸ “*Lejos de la cabeza tiró las sujeciones del pelo, la diadema, la redecilla, el trenzado lazo y el velo que le había dado la áurea Afrodita el día en que Héctor, de tremolante penacho, la había desposado (...)*” (Traducc. de E. Crespo Güemes, *Ilíada*, BCG, Madrid, 2000.) La joven después del matrimonio llevará la melena recogida, pues los cabellos sueltos son símbolo de la prostituta o de la bacante, y por tanto fuera del ámbito cerrado y civilizado del *oikos* (Carson 1990: 152).

Esta serie de convencionalismos representativos nos sirven, en algunos casos, para dar con la identidad de los personajes que en una primera aproximación pudieran pasar por anónimos. Se conserva en Lamia una pequeña lécito (Cat. 603; **Lám. 168**) con un Dioniso sentado sobre una roca. Sobre sus rodillas aparece una mujer con un *himation* transparente que lo abraza cariñosamente. Se la identifica genéricamente con una ménade, sin embargo, creo que el hecho de que esté sobre su regazo y sobre todo la presencia del velo cayendo sobre su espalda son síntomas suficientemente reveladores como para justificar que se trate de Ariadna. No hay en el resto de la composición ningún elemento determinante para constatar que es una escena amorosa, sin embargo las actitudes de ambos y la presencia del velo son suficientemente significativas.

Además conviene recordar que es un error bastante extendido el proceder a identificar cualquier figura femenina que acompañe a Dioniso con una ménade. Sin entrar en la distinción entre ninfas y ménades, pues sería caer en una controversia todavía no aclarada, creo que observando la pieza con un mínimo de atención podemos deducir que por las actitudes cariñosas que comparten ambas figuras no sería coherente que se tratase de una ninfa⁵⁹. Como tendremos ocasión de ver, cuando se procede a analizar una pieza hay que tener presente que, en algunos casos, se intentan expresar categorías emocionales como el amor o el deseo a través de la interacción de las figuras, en las que, muchas veces, el eje vertebrador es la mirada.

Hasta ahora hemos visto los tres pasos fundamentales de la *proaulia*; el primero eran los sacrificios o *proteleia*; el segundo, el baño de los novios y el tercero, el vestido y adorno de la pareja. Todo este despliegue requería gran organización; por ello como medio para asegurarse el éxito y la corrección en todos los pasos, los padres de la novia disponían de tres asistentes o *nymphokomoi*: la *nympheutria* que se ocupaba de supervisar la boda y se encargaba concretamente de peinar el cabello de la novia; la *nymphostolos*, que se preocupaba de adornar a la novia y la *nymphoponos*, que la atendía personalmente.

Algo similar podemos ratificar en algunos de los vasos del catálogo. En el caso de la hidria de Basilea (Cat. 484; **Lám. 101**) son tres las figuras femeninas que se adelantan a atender a la joven Ariadna, mientras Dioniso la sujeta. Como ya dijimos podrían identificarse con tres ninfas del cortejo de Dioniso o con alguna de las

⁵⁹ Apoyándonos en cuestiones del ritual nupcial mortal en el que las asistentes de la novia eran las *nymphokomoi* en buena lógica habríamos de denominar ninfas a las que forman parte del cortejo del dios en escenas análogas. Para el problema de las ninfas y las ménades véase estado de la cuestión y capítulo V.6.

divinidades femeninas que se propician en estos casos. Un ejemplo similar es el de la hidria de Londres (Cat. 491; **Lám. 114**), donde una doncella o ninfa espera el desenlace del rapto para proceder con las tareas que ha desempeñar con una futura esposa.

Algunos autores como Eurípides y otros más tardíos como Estacio, Virgilio y Ovidio⁶⁰, colocan en lugar de las doncellas a diosas, que son las que se ocuparían de la novia en los momentos previos al enlace, y así lo vemos en algunas representaciones en la cerámica, dónde la más habitual es Afrodita acompañada de *Póthos*, el Deseo, y de *Peitho*, la Persuasión.

2. La boda.

En la cerámica de Figuras Rojas el tema de la boda no aparece regularmente hasta el 480 a. C. y, al principio, las imágenes están todavía muy apegadas a la tradición anterior, aunque poco a poco ese conservadurismo, propio de la representación de un ritual, va cediendo y, aunque la procesión nupcial, tema por antonomasia en el pasado, sigue de moda, los pintores amplían el repertorio a otros momentos que subrayan con mayor énfasis en el lado más ‘romántico’ de la relación. Desde el 440 a. C. asistimos a una serie de escenas en las que se narra de forma sinóptica varios momentos de la boda; esta ambigüedad temática es propia del período clásico maduro, época en la que se percibe un aumento de vasos con esta decoración (Oakley y Sinos 1993: 45). Este período, que abarca desde el último tercio del siglo V hasta principios del IV a. C., nos proporciona el material más rico para el estudio de la figura de Ariadna.

Tras la *epaulia*, cuya compleja preparación hemos tenido ocasión de analizar, viene el llamado *gamos*, que es el día de mayor peso en toda la celebración pues será el momento de reencuentro de los novios, de celebración del banquete y de la consumación del matrimonio. En cuanto al número de vasos que representan momentos reconocibles de esta parte de la ceremonia he de decir que no son muy numerosos. Algunas representaciones, que parecen repetir escenas de carácter genérico de lo que se ha dado en llamar mundo dionisiaco, esconden, en muchas ocasiones, imágenes del ceremonial nupcial de la divina pareja, aunque lo habitual es un uso de elementos alusivos a la boda como medio de connotar escenas ajenas a la celebración.

⁶⁰ Eurípides, *Andrómaca* 179, Estacio, *Silvas* 1.2.11-13, Virgilio, *Eneida* 4.166 y Ovidio, *Metamorfosis* 6.10-17.

El momento central de la boda se desarrollaba en el banquete, fiesta organizada por ambas familias, cuya localización debía ser la casa del padre de la novia⁶¹. En la pintura griega es difícil individualizar el momento del banquete nupcial, probablemente por la posible confusión iconográfica con la escena de un simposio común, y sobre todo por la dificultad de aclarar el estatus de las mujeres que participan en él. La pintura vascular es voluntariamente ambigua en la representación de muchas escenas, sobre todo en aquellas de las que formaban parte mujeres, como algunas escenas de gineceo o las famosas ‘heteras hilanderas’ y la enorme polémica que se ha desarrollado en torno a ellas⁶². Esta naturaleza imprecisa que caracteriza a muchas escenas provoca una enorme confusión a los iconógrafos, en consecuencia el único banquete nupcial que se reconoce como tal con certezas es el de Piritoo e Hipodamía, famoso por la irrupción de los centauros, que se representa como motivo principal. Hemos visto dentro de las imágenes de simposio que Carpenter (1995: 155 y 160ss.) apuntaba una posible lectura de la *kliné* como el tálamo nupcial en las escenas en las que había una evidente carga sexual. En las Figuras Rojas conservamos un grupo de imágenes que con un esquema de

⁶¹ Oakley y Sinos (1993: 23). En algunos casos, para las familias menos pudientes, se podía celebrar en un santuario, que ofrecería la comida de sus propios sacrificios. Estas reuniones seguían el modelo del simposio pero con la particularidad de que las mujeres participaban, se sentaban en el lado derecho, separadas de los hombres pero frente a ellos. El banquete, además de muy abundante, normalmente gracias a las ofrendas de los sacrificios prenupciales, tenía algún alimento peculiar como el *sesame*, que era un dulce tradicional hecho de sésamo y miel. Este pastel compuesto de cientos de semillas de sésamo aludía a la fertilidad y su ingestión durante el banquete se creía proporcionaba la misma cualidad a los novios.

⁶² Se remonta a 1907 el inicio de este problema iconográfico, cuando Brückner publicó el alabastro 1239 del Museo Nacional de Atenas. En el se representa a un hombre con un joven que porta vituallas como regalo para una muchacha que está hilando. Brückner consideró que aludía al papel del esposo como contrapartida al de la mujer, interpretando la pieza como un regalo de bodas. Frente a él Carl Robert (1918: 125-29) fue el primero, al que siguieron muchos otros, que creyó que se hallaba ante la imagen de una hetera con los atributos de una mujer honesta. En esta línea de interpretación hay que citar el trabajo de G. Rodenwaldt (1932), que examina un grupo de imágenes de las que extrae la conclusión de que también las heteras se representaban como fieles esposas dedicadas al telar. Este estudio fue contestado en 1966 por J. F. Crome, que presentó una lectura insólita, pues creía que se trataba de escenas de mujeres honestas tentadas por la prostitución por motivos económicos. Poco después, A.-B. Follman (1968: 67) ve en esas imágenes escenas de compra-venta de productos del telar. Habremos de esperar a Sutton (1982: 358ss.) para poder encontrar una revisión de estas piezas. Su estudio concluye en la dificultad de obtener una lectura inequívoca de estos vasos, puesto que su iconografía es bastante ambigua. De esta forma aunque sostiene que normalmente se trata de heteras, no descarta que debamos aplicar ciertas correcciones, como las de Brückner y Crome, a algunas piezas concretas. D. Williams (1983) también es partidario de no interpretar todas las imágenes en un sentido monolítico puesto que es más probable que su significado fluctuase. Eva Keuls (1983: 34ss.) dio una vuelta más de tuerca a esta problemática, estableciendo una lectura basada en presupuestos sociológicos, en la que las heteras se representarían como mujeres honestas porque así atraerían a más clientes, bajo el aspecto de jóvenes esposas. Mary Beard (1991: 26-30) en su artículo con Martin Robertson sobre los enfoques metodológicos en la cerámica griega, sostiene que no podemos hacer una división clara entre las escenas de heteras y las de mujeres respetables pero que debemos tener presente la ambivalencia de las imágenes de ambas. Para una actualización bibliográfica sobre el tema véase Badinou (2003: 4-7) que realiza un excelente trabajo de crítica y defiende la hipótesis de que se trataban de heteras realizando una labor cotidiana.

banquete se pueden entender como una alusión a la celebración nupcial o al tálamo. Sin embargo, sigamos en orden el desarrollo del ceremonial antes de entrar en esa problemática.

Cuando cae la noche se produce el ritual de la *anakalypsis*⁶³. El padre de la muchacha se la lleva al futuro marido y éste, ante todos los invitados, le quita el velo que la cubría durante toda la ceremonia⁶⁴. Este ritual ya lo recoge en el siglo VI a. C. Ferécides de Siro, que describe la preparación de la boda de Zas (Zeus) y Chthonie (7 B 2 DK)⁶⁵. Es la primera cita que conservamos de la *anakalypsis*, y aunque aparece referida a los dioses se trata de una costumbre humana. La relación entre bodas míticas y reales ha sido expresada por Avigianou (1991: 201) así: “entre el matrimonio mortal y el sagrado existe una función recíproca: el mortal como una institución de la sociedad humana está garantizado y santificado por el modelo del matrimonio sagrado”. Esta función recíproca se puede ver materializada en la presencia de este rito dentro de las bodas comunes y expresado a través del arte.

Conviene tener presente que no se debe caer en la confusión del rito de la *anakalypsis* con el gesto cotidiano de velarse ante la presencia de un extraño. Llewelyn-Jones (2003: 103ss.) plantea este problema que se traduce en una generalización a la hora de analizar iconográficamente una escena, convirtiendo automáticamente a cualquier mujer que hace el gesto en una novia. En este sentido es necesario aplicar un correctivo a toda una serie de imágenes en las que se habla de la *anakalypsis*, cuando en realidad lo más probable es que lo que representen sea la modestia o el *aidós*, la cualidad femenina más apreciada. Habida cuenta de este problema creo que es necesario aclarar que son tres los contextos habituales en los que el pintor representa a una mujer que levanta delicadamente parte de su velo o de su *pharos*. En primer lugar, el gesto del velo como expresión de *aidós*, que sería el más corriente en una sociedad en la que la mujer permanece al margen y segregada en un espacio exclusivo como es el gineceo y oculta a las miradas ajenas. Una segunda posibilidad, que está especialmente difundida

⁶³ Existe mucha bibliografía sobre este momento de la boda, aquí sólo voy a resaltar la que está directamente relacionada con su representación en las artes: Mayo (1973), Connor (1979), Sutton (1982), Oakley (1982) y Redfield (1982).

⁶⁴ En realidad no se puede saber exactamente en que momento sucedía esto, puesto que en la pintura nos encontramos con la novia velada durante la procesión, aunque podía simplemente tratarse de un convencionalismo iconográfico para aludir más claramente a una procesión nupcial y evitar confusiones. Sobre este tema véase Llewelyn-Jones (2003).

⁶⁵ Citado de Oakley y Sinos (1993: 25). Sobre el mismo fragmento habla Carson (1990: 160) diciendo que en el momento en que Zeus veló a la oscura diosa ctonia la resemantizó, y se convirtió en Gea, divinidad productiva del mundo visible. Con el acto de velar Zeus hace que desaparezca el caos, y ese velo lleva bordado todos los elementos del mundo civilizado, la tierra, el océano, las casas...

durante el siglo IV, es un gesto de seducción en el que la mujer, insinuando lo que oculta su velo, acentúa el componente sensual de la mirada. Y por último está el gesto que corresponde al ritual del *anakalypsis*; por lo tanto nos hallamos ante la imagen de una boda en el que claramente deben participar el esposo y la esposa.

El levantar el velo en gesto de *aidós* se puede rastrear desde las primeras escenas en las que Dioniso encuentra a Ariadna, como las que vimos del Pintor de Heidelberg (Cat. 4; **Lám. 17**), en las que llevaba la cabeza cubierta y abría el manto no hacia Dioniso sino para protegerse, o en la interesante ánfora de contenido nupcial de Londres (Cat. 177; **Lám. 34**), en la que Ariadna, totalmente oculta bajo el *pharos*, alza un pliegue hacia su rostro, en un gesto que vemos muy reiterado. Quizá los ejemplos más significativos sean aquellos en los que Ariadna está siendo perseguida por Dioniso, tanto en la kelebe de Ferrara como en la hidria de Londres (Cat. 490-491; **Lám. 113 y 114**), en los que se gira hacia su asediador y simultáneamente levanta con su mano el *himation* para cubrirse.

El acto de quitarse el velo como gesto de la seducción es una constante que veremos en el capítulo dedicado al Eros en el siglo IV a. C., sin embargo se trata de una convención iconográfica que ya surge a finales del siglo V como expresión de esa atención al universo femenino que se manifiesta tan claramente en determinados pintores como Midias, el Pintor de Eretria o el Pintor de “Washing”. En nuestro catálogo conservamos una pieza muy interesante en este sentido, se trata de una hidria de Ciudad del Cabo (Cat. 504; **Lám. 119**) en la que vemos a Dioniso sobre un lecho cubierto con un tejido recamado y un gran cojín. Está desnudo, cubierto sólo por su clámide, y sostiene en su mano derecha una estilizada rama de vid. Flanqueándolo hay dos figuras femeninas vestidas con quitones transparentes que hacen el gesto de levantar el velo, y a sus pies está un leopardo con un collar. En el extremo superior derecho el pintor nos ha regalado un motivo casi cómico, un efébico Eros le arrebató la caramillo al viejo Pan. Al lado del asa, un sátiro está sentado sobre una piel de un felino y sostiene entre sus piernas un ánfora puntiaguda y un ritón en su mano. En el otro extremo, también sedente está Ariadna (Cat. 504; **Lám. 119b**), con el pelo recogido en una tenia y con la mirada baja. En su regazo está una pequeña liebre que acaricia. Sobre el asa, otro sátiro sentado sostiene un tirso.

Generalmente cuando se cita este vaso se dice que se trata de Dioniso entre ménades, pero creo que si observamos con atención la escena, aparte de que obviamente no pueden ser ménades, en todo caso ninfas, descubriremos que el pintor ha

individualizado con la carnación blanca a tres de las ocho figuras que representa. Se trata de las supuestas ménades y de Eros. La carnación blanca era un convencionalismo de las Figuras Negras para aludir a una mujer, algo similar a lo que ocurre en la escultura polícroma y pintura egipcias, que había desaparecido con la invención de las Figuras Rojas, que permitían un mayor naturalismo y evitaban confusiones de género. Durante el Clasicismo tardío (420-375 a. C.) se pone de moda el añadido de colores extras como el blanco, que enriquecían el efecto bícromo de la cerámica. Sin embargo, en esta pieza el pintor ha dejado sin colorear la figura de Ariadna, lo que implica una intención de resaltar a las tres figuras, probablemente entendidas como pertenecientes a una esfera diferente. Quizás en vez de ser simples ninfas, sean dos personificaciones que acompañan a Eros en su labor, probablemente *Pothos* y *Peitho*. El Deseo y la Persuasión suelen aparecer ligadas a Afrodita, como componentes básicos del amor, además su función como agentes inspiradores del amor es evidente, no sólo por la presencia de Eros sino por la sensualidad de sus vestimentas y el significativo gesto que hacen. Ellas dan paso a la novia, que convenientemente se queda en un segundo plano y con la mirada baja, bajo los auspicios de Eros. Además la joven lleva una liebre, que probablemente sea un regalo de amor, y la presencia del leopardo incide en el significado erótico⁶⁶.

Dentro de las escenas nupciales de Dioniso y Ariadna estrictamente no podríamos adscribir ninguna al momento de la *anakalypsis*, puesto que en ninguna Dioniso desvela a su esposa, sino que es ella la que tiene un papel activo. Sin embargo, sí podemos encontrar una serie de vasos en los que es evidente el contexto nupcial y en los que hay una mezcla del ritual y de la invitación sensual. El que me parece digno de una mayor atención es una epíquis que se conserva en una colección privada en Suiza y que podemos ver en un dibujo (Cat. 502; **Lám. 120**). Dioniso está de pie con el torso desnudo, apoyado sobre su tirso y mirando hacia el lujoso lecho en donde está sentada Ariadna. Ella lleva un complicado velo sujeto en su tocado, que le cae sobre el regazo formando generosos pliegues. En el original no se percibía si llevaba un *chiton* transparente o si estaba desnuda, pero el hecho es que con su mano izquierda levanta el velo en un gesto más de invitación que de *aidós*. Además dos erotes subrayan el erotismo de la escena, el de la izquierda sosteniendo un lazo que debía de ceñir el velo de la joven, y el otro probablemente acercándole una guirnalda o un lazo al esposo. La

⁶⁶ Filóstrato (*Imágenes*, 1.18) sostiene que el leopardo es un animal del ámbito dionisiaco porque de todos los animales es el más ardiente y que “salta con la ligereza de una ménade”.

contextualización de la escena nos habla de un tálamo, lo que podría explicar el sentido del gesto. La famosa cratera de Siracusa, del Pintor de Cadmo (Cat. 485; **Lám. 102**) comparte un mismo espíritu y parece como si representase el momento previo a la *anakalypsis*, en el que la joven esposa todavía está oculta bajo su *calyptra*. En la epíquisis ya hemos asistido al desvelarse de la novia, el momento de consagración del matrimonio, desde ese instante ha pasado a ser esposa, de *parthenos* a *nymphē*, y en este estado permanecerá hasta que dé a luz a su primer hijo, momento en el cual se convertirá en *gynē*.

El acto de desvelar a la novia es el rito decisivo en la boda: con el contacto visual por parte del novio, la joven se está entregando. El hecho de que la mujer muestre su rostro en público y que se encuentre con la mirada de su esposo responde a la importancia que tenía en la cultura griega la mirada como agente activo del amor. Con respecto a este tema recojo un pasaje de Calame (2002: 24) que lo expresa magistralmente: “Para acorralar a su víctima, Eros dispone de un instrumento favorito: no es ni el contacto, ni las caricias; sino la mirada, que todavía a distancia y frente al sujeto que desea, lanza otro sujeto, inspirador del deseo. Pues Eros suele morar en los ojos de aquel o de aquella que despiertan la libido (...)”. La importancia que tenía la mirada, como sentido privilegiado para el amor, será un tema explotado no sólo por la poesía sino también por los pintores, sobre todo en el siglo IV; sin embargo en esta epíquisis ya nos encontramos con un interés por parte del pintor por expresar el momento previo a la unión física de la pareja, en el que las miradas, el velo y los erotes contribuyen a crear el ambiente necesario.

Después de la *anakalypsis*, el novio ofrecía a la novia regalos a cambio de su entrega, llamados *opteria* o *theoretra*, palabras del campo semántico del verbo ver, que de manera muy sutil vuelven a incidir en el acto de mostrar el rostro velado y en la importancia decisiva de la mirada. Durante este ritual, en el que la novia se ofrecía en todo su esplendor al esposo, eran necesarios los testigos, pues era el momento en el que la sociedad sancionaba la unión de la pareja (Oakley y Sinos 1993: 25).

Tras la celebración del banquete la novia se despedía de su casa y partía hacia el nuevo hogar en procesión. Este es uno de los momentos preferidos por los pintores griegos para representar la esencia de la boda. En las figuras negras es el tema estrella, desenvolviendo toda la parafernalia propia de la ocasión y dotándola de mucha solemnidad. Sin embargo en las Figuras Rojas se tiende a la simplificación y son pocos los ejemplos que eligen este momento como tema.

La procesión se dirige a lo que será la nueva casa de la mujer, es decir, la del novio. La pareja va subida en una carreta, a pesar de que las fuentes artísticas insistan en colocarlos sobre un carro, lo que no responde más que al interés de elevar la categoría de la ceremonia. Una de esas hermosas imágenes de la procesión a caballo la vemos en un píxide conservada en Londres (1920.12-21.1, ARV² 1227,23, **Lám. 121**) en la que la nodriza o la madre de la novia se queda en la casa que los novios acaban de abandonar, detrás de la puerta, mientras dos esclavas llevan parte del ajuar, una lebeta, un dinos y un cofre. Delante va un joven con una antorcha, al igual que otra esclava que está al lado de los caballos, mientras que los recién casados suben al carro. La novia va convenientemente velada. Encabezando la procesión un muchacho travestido de Hermes, o quizá el propio dios, que los guía hacia el nuevo *oikos*, incidiendo de nuevo en su función de “liason”.

El pintor de Micono nos ha legado la única imagen conocida de la procesión nupcial de Dioniso y Ariadna en las Figuras Rojas. Se trata de una cratera de campana (Cat. 497; **Lám. 122**) del período clásico temprano que representa el *chamaipous* o procesión a pie. Un Eros vuela hacia los novios portando una cinta en sus manos, cuyo significado probablemente venga a enfatizar la unión que se establece a través del matrimonio. Encabeza la procesión una mujer -con dos antorchas- elemento significativo en las bodas, posiblemente sea Sémele o una ninfa (conviene recordar que las ninfas fueron las nodrizas de Dioniso), pues lo común era que la madre del novio recibiese a los recién casados. Le sigue Dioniso, coronado de hiedra, con el tirso y un escifo, que se vuelve hacia su esposa y la toma de la muñeca, con el llamado gesto del *cheir epi karmo*. Ariadna, velada y con la *stephane*, se deja guiar por su marido. Detrás una figura femenina, coronada, porta un hilo o cinta que extiende entre sus manos. Es posible que sea Anfítrite, puesto que le sigue Poseidón, reconocible por su tridente. Por otro lado tenemos a Apolo, con una cítara y una fíala, a su hermana Ártemis que lleva una antorcha y a la madre de ambos, Leto. Además todavía hay otra figura femenina que lleva un cetro y que podría ser Afrodita o Hera. La escena nos hace recordar el pasaje de Nono (47.266-67) en el que narra la llegada de Dioniso a Naxo: “Frente a él, el rápido Eros agitaba las alas, y delante del que avanzaba / a punto de casarse iba la Citerea, delante del Lio”.

La lectura de la imagen es bastante clara, no cabe duda de que se trata del matrimonio de Dioniso y Ariadna, bendecido por la presencia de algunas figuras del panteón griego. Lo más interesante es que están presentes Ártemis y Afrodita (si

aceptamos que no sea Hera), ambas figuras principales en el tránsito de una vida a otra que está realizando la novia. La imagen de Anfítrite (o de una doncella), nos hace preguntarnos sobre el significado del hilo o cinta que extiende: sabemos que las cintas y lazos eran adornos típicos de los matrimonios y las celebraciones pero en este caso podría sugerir las labores propiamente femeninas que estaban asignadas a la esposa. En este sentido hay que aclarar que en el banquete la novia llevaba elementos que se referían a sus cualidades como buena esposa, por ejemplo una sartén para tostar cebada o un tamiz (Bruit y Schmitt 2002: 61).

En esta pieza hay dos elementos más de interés en el análisis iconográfico. Por un lado, la presencia de las antorchas y, por otro, el gesto del *cheir epi karmo*. En la procesión desempeñan un papel importante las antorchas, cuyo valor, como el de las canciones que se entonaban al caminar, era apotropaico. Ambos elementos aparecen en otros rituales. La luz está presente en todo el ceremonial de la boda, pero va más allá de su valor funcional. E. Parisinou (2000: 34) considera que introduce una significación simbólica, “alude y garantiza la castidad de la novia mientras ella abandona el ámbito de Ártemis y su vida como doncella y entra en el de Afrodita, marcando su transformación de doncella a mujer”. Las antorchas tenían pues un valor muy concreto en las nupcias; tanto es así que una boda sin antorchas se consideraba ilegítima. En la pintura vemos a las madres de los novios portándolas; podría, en este caso, tratarse de Sémele.

Respecto al *cheir epi karmo*, es decir, el varón que toma a su esposa de la muñeca, volvemos a encontrarnos con un código gestual totalmente tipificado. Las interpretaciones que se han difundido hasta ahora giran en torno a una imagen de posesión por parte del hombre reforzada por su materialización en el gesto (Oakley y Sinos 1993: 32 y Jenkins 1983: 140). El hombre es la parte activa en el matrimonio, él es el que se casa y toma a la mujer, que es un elemento pasivo en un acuerdo que se cierra con el padre; el *cheir epi karmo* sería la expresión visual de dicho acuerdo. Sin embargo, otras teorías entienden la figura masculina como la del iniciador de la mujer, puesto que para ella es el momento del paso a la edad adulta. El esposo pasaría entonces a ser el que guía a su esposa en este trámite que supone su rito de paso o iniciación en el mundo de los adultos⁶⁷. En nuestro catálogo se conservan dos piezas con este característico gesto, por un lado unos fragmentos atribuidos al Pintor de Brigos (Cat.

⁶⁷ Calame (1992: 92) no cree que exista esa hostilidad entre los cónyuges y defiende el amor dentro del matrimonio basándose en el texto de Jenofonte.

495) en los que todavía se puede vislumbrar parte de una escena en la que Dioniso tomaba a Ariadna por la muñeca, subrayando así el acto de posesión sobre su esposa; y por otro, una cratera de volutas del Pintor de Altamura (Cat. 496), en la que Ariadna aparece totalmente velada por su *pharos* y con la *stephane*, mientras Dioniso la conduce.

La última fase del día de la boda es la llegada al nuevo hogar y la consumación del matrimonio. Más allá de interpretaciones de raíz feminista que ven el matrimonio en Grecia como un medio de represión para la mujer, el hombre griego entendía el amor dentro del matrimonio. Ya adelantamos, en el capítulo sobre la persecución amorosa, que incluso poseían una palabra concreta que definía lo que ellos entendían como felicidad marital, *homophrosyne*, que viene a traducirse por la unión de corazones y mentes. La *homophrosyne*, tal y como la comprendían, sólo podía alcanzarse en el lecho nupcial (Redfield 1982: 197).

La casa del novio espera la llegada de los recién casados adornada con cintas, guirnaldas y ramas unidas con lana; estos son los mismos signos que aluden al nacimiento de un niño. En el momento de ingreso en el nuevo hogar tiene lugar un ritual destinado a ratificar la inclusión del nuevo miembro en el *oikos*. Se trata de las *katachysmata*, un ‘baño’ de dátiles, nueces, frutos secos y monedas, que se guardaban en una cesta y que simbolizan la abundancia de la casa⁶⁸. Después, la pareja ha de pasar por el hogar, símbolo del corazón del *oikos* del que acaba de entrar a formar parte.

La presencia de ninfas cargadas con cestas llenas de frutos o de elementos poco reconocibles en las escenas del amor de Dioniso y Ariadna podría ser una alusión a las *katachysmata*. La idea de la abundancia que se asocia a este ritual tiene un perfecto reflejo en las imágenes de felicidad dionisiaca en la que el dios y su esposa están rodeados por su tíaso, en un ambiente festivo donde corre el vino y las ninfas ofrecen fruta. Además el mundo de Dioniso, campestre y alegre, sugiere en cierta manera la idea de abundancia y prosperidad. En algunas escenas la imagen festiva (Cat. 586; **Lám. 161**) se expresa con la multiplicación de lazos y guirnaldas, similar a la bienvenida de los jóvenes esposos en el *oikos*.

Por lo que respecta a la representación del tálamo nupcial ya hemos analizado diversas imágenes en las que se veía una contaminación iconográfica entre la imagen del banquete del monopsiasta con la idea del lecho matrimonial. Ahora hablamos de

⁶⁸ Este ritual también se repetía cada vez que la familia compraba un nuevo esclavo, era una manera de hacerlo formar parte del nuevo *oikos* (Bruit y Schmitt 2002: 61).

vasos donde se materializan la música, la danza y el amor en una dimensión profundamente dionisiaca⁶⁹. Esta clase de representaciones suele contar con la presencia del tíaso, que no sólo actúa de cohorte de Dioniso, sino también de músicos, bailarines y asistentes en general.

Podemos comenzar con un pseudo-estamno (Cat. 499; **Lám. 123 y 123b**) que, a pesar de su pésimo estado de conservación, nos da la pauta de este tipo de escenas⁷⁰. La pieza tiene dos bandas de decoración separadas por una cinta ornamental, la parte superior está coronada por tres falos erectos, dos a los lados y uno sobre la tapa, que parecen servir a fines de tipo ritual. En la parte superior se representa lo que parece ser un banquete, en el que participa una pareja que comparte *kliné* y una figura masculina, también tendida, separadas por un personaje que sostiene lo que podría ser un *thymiaterion* (Aurigemma 1960-65: 39). El esquema parece remitirnos a las escenas de Figuras Negras de las que hablábamos, en las que Dioniso y Ariadna compartían protagonismo con Heracles, pero aventurarnos a identificar al solitario simposiasta es demasiado arriesgado. Es más sencilla la identificación de la pareja en la *kliné*, puesto que el joven presenta una corona y una larga melena como el Dioniso efébico que ya estamos acostumbrados a ver, así como el gesto de abrazar a su compañera que será una constante en las escenas del siglo IV a. C.

El ambiente festivo queda corroborado por la figura de un sátiro, a la izquierda, que dando la espalda a los participantes parece entretenerse masturbándose. Simultáneamente y en la banda inferior, asistimos a una escena de desenfreno. Un joven toca la lira, delante hay un *kotyle* y un sátiro que se acerca a la bebida bailando. Detrás una mujer le da la espalda mientras observa a una pareja que practica el coito *a tergo* ante el estupor la muchacha. La siguiente escena está protagonizada por una figura masculina coronada y barbada que está tendida mostrando su falo erecto a una mujer que se le acerca. Entre las dos figuras hay una columna, lo que lleva a Arias (1994: 39) a reconocer a Dioniso *orthós* o *perikiónios*, es decir, el Dioniso de la columna. Esta

⁶⁹ Conviene tener presente la importante presencia de la danza en la ceremonia nupcial, por lo que podemos establecer un nexo claro entre danza, amor y matrimonio que quizá ayude a dilucidar el sentido de estas escenas (Oakley 2004: 312-314).

⁷⁰ Esta pieza presenta problemas en cuanto a su origen, pues existen dudas sobre si se puede o no atribuir a fábrica ática. Arias (1994: 39) la sitúa en un taller etrusco entre el 380-360 a. C., mientras que el archivo Beazley la data en torno al período clásico pleno. Este estamno forma parte de un ajuar funerario en el que la figura de Dioniso, con elementos de una divinidad local, tiene una relevancia especial; se ha dado una interpretación en clave religiosa del conjunto de las piezas. Para mayor precisión véase Arias (1994).

extraña iconografía confirmaría, siempre según Arias, que nos hallamos ante un vaso de uso exclusivamente ritual de tipo dionisiaco, asociado a cultos locales de Spina.

Se conservan dos piezas, una de las últimas décadas del siglo V y la otra de transición al IV a. C. en las que no cabe duda que los pintores trataron de mostrar la unión física de las dos divinidades y que podemos identificar con su noche de bodas. El primer vaso se aleja de la ambigüedad de escenas precedentes y nos muestra claramente una imagen del lecho marital. El dormitorio de los esposos es la habitación de la casa más adornada. Fuentes tardías, sobre todo los lexicógrafos, hablan de doseles muy elaborados, pero para el siglo V a. C. no contamos con testimonios que los describan y no podemos más que aventurarnos a imaginar la riqueza del tálamo. Sabemos que el lecho estaba cubierto de telas suntuosas y perfumado, y que allí dejaban a la novia a oscuras, arreglada y lista, a la espera de la llegada de su esposo. Una escena similar a la que hemos visto en la epíquis conservada en Suiza (Cat. 102; **Lám. 120**).

En una coe de Brindisi (Cat. 500; **Lám. 124**) estamos en un momento más avanzado. Vemos un lecho cubierto con un manto estampado y encima están tendidas dos figuras, una casi totalmente perdida. Ariadna, que muestra su pecho desnudo y adornado por una suerte de guirnalda, se incorpora sobre los cojines extendiendo un fíala a un sátiro que entra en escena con algo en una mano. Al lado de la cama se ve una mesita con varios objetos, quizá frutos que bien pudieran hacer referencia a la costumbre de que la novia tomase el *mallon* antes de yacer con su esposo. También son dignos de mención los objetos que están en el suelo, a los pies del lecho. Podría tratarse de los restos de la *katachysmata*, aunque ese ‘baño’ de frutos y monedas no debía de desarrollarse en el dormitorio pero quizá sea un medio de aludir a que realmente estamos ante el lecho marital de los jóvenes esposos.

Esta pieza tiene gran interés si nos fijamos en la relación entre forma, función y decoración. La coe es una especie de jarra de pequeñas dimensiones que se usa para beber el vino en determinadas celebraciones como las Antesterias. Estas fiestas forman parte del calendario de festividades áticas anuales y estaban consagradas a Dioniso. Se celebraban en 11, 12 y 13 de *Antesterion* (febrero) y con ellas se cerraba el ciclo invernal comenzado con las *Oscoforias*, éstas dedicadas a la vendimia y aquellas al nuevo vino⁷¹. La fiesta duraba tres días; el primero el *Pithoigia*, que significa la apertura

⁷¹ Simon (1983: 92): al igual que en las *Oscoforias* también se conmemoraban cultos vegetales, como se deduce de su nombre, que significaba “festival de las flores”. Su origen es muy antiguo ya se celebraban

de los *pithoi* que contenían el vino; el segundo, *Choes*, es decir, las enócoes que se usaban para coger el vino y el tercero, *Chytroi* (las ollas) donde se preparaba la *panspermia*⁷².

En el *Pithoigia* se producía el advenimiento de Dioniso⁷³; en las *Choes* había un concurso de bebedores, se debía beber lo más deprisa posible el vino contenido en una coe y el ganador se coronaba y recibía un odre de vino. En el segundo día tenía lugar el *hieros gamos* entre Dioniso y la Basilinna, la esposa del arconte basileo. Los desposorios se celebraban en el *Boukoleion* en el más estricto secreto. La ceremonia comenzaba con una procesión que salía del *Limnaion*, donde Basilinna participaba en los ritos secretos junto con las *Gerarai*, catorce mujeres seleccionadas por el arconte para hacer sacrificios en los catorce altares del santuario. Durante la procesión nupcial la novia no iba acompañada por su futuro esposo como era costumbre, sino que la esperaba en el *Boukoleion*, espacio oficial del arconte, el lugar donde se unirían. Allí se supone que Dioniso recibía a la Basilinna. Casadio (1994: 201) propone un interesante paralelismo entre el basileo y Teseo, el primero como ‘descendiente directo’ del héroe, que cede a su esposa Basilinna/Ariadna al dios Dioniso. Simon (1963: 12) fue la primera en llamar la atención sobre ese cambio de pareja que sucedió *in illo tempore* y relacionarlo con las escenas que vemos en la cerámica.

Ningún otro festival nos ha dejado tantos vasos, jarras de vino y vajilla para beber, piezas que se adquirirían en el mercado de Atenas especialmente para la ocasión⁷⁴. Dentro de este contexto se puede analizar la coe de Brindisi (Cat. 500; **Lám. 124**), pues probablemente formase parte de ese ‘ajuar’ para las Antesterias. La escena de lecho de Dioniso y Ariadna, subrayada por la desnudez de la joven, podría ser un mensaje figurado en el mismo vaso de la celebración del *Hieros Gamos*. Se trata casi de un metalenguaje: la coe, la pieza típica del *Choes*, lleva, decorando su cuerpo, una visión

en la Edad de Bronce. Su celebración es compartida con los jonios y de ello se deduce que podía ser una fiesta anterior a las migraciones de finales del segundo milenio. Tucídides y sus escoliastas sostienen que deben ser anteriores a la invasión doria.

⁷² Se trata de una sopa de verduras y cereales que era necesario consumir antes del anochecer (Flacelière 1989: 251).

⁷³ Existe una gran polémica en torno a la procesión de entrada. Simon (1983: 92ss.) cree que debemos situarla en este primer día, pues funciona como una epifanía. Dioniso venía sobre un carro cuya parte delantera imitaba un barco, rememorando su entrada por el mar. La pintura vascular deja testimonio de la llegada sobre tan singular vehículo en dos escifos: Atenas, Mus. Nac. Acr. 1281^a (*ABL*, 250, 29) y Bologna, Mus. Civ. 130 (*ABL*, 253, 15).

⁷⁴ Los había de todos los tamaños puesto que desde los tres años los niños podían participar bebiendo vino. En estas fiestas destaca la figura del niño y su relevancia se entiende en el marco de un culto a la fertilidad de la que los niños son la mejor prueba y garantía. Nos quedan numerosas jarritas o coes que pertenecieron a niños, cuya decoración suele hacer alusión a los juegos infantiles más tradicionales.

mitológica que alude al rito principal de la fiesta. La unión de Dioniso y Basilinna, paralela al matrimonio sagrado de Dioniso y Ariadna, es además una metáfora agrícola de fertilidad y abundancia. En la coe asistimos al uso de la iconografía a medio camino entre el banquete y el tálamo, como medio de expresar un contexto íntimo donde se produce la unión sexual de la pareja.

La última pieza es una enócoe (Cat. 501; **Lám. 125**) de principios del siglo IV a. C., que desde mi punto de vista representa el momento en que Ariadna es conducida al tálamo junto a Dioniso. A Ariadna la guía una figura masculina que porta una antorcha y detrás de Dioniso vemos a otro portador de antorchas con un efebo; la *kliné* está resguardada bajo una vid. La pieza la recoge Gasparri (1986: 781) en el *LIMC* y la incluye dentro del apartado de la vida amorosa del dios, pero en la identificación de la mujer duda entre Ariadna y la Basilinna. La presencia de un elemento vegetal tan sobresaliente como es la vid creo que bastaría para situar el acontecimiento en un exterior, y probablemente en la isla de Naxos, por lo que la unión con la Basilinna, no podría ser el tema de la pieza al celebrarse en el *Boukoleion*.

Estos elementos que a primera vista pueden parecernos de ambientación son siempre importantes a la hora de interpretar una escena, pues sabemos que la pintura griega no dejaba nada al azar y que tampoco gustaba de excesos decorativos. Las notaciones paisajísticas siempre tienen un significado dentro de la escena y no deben ser olvidadas en un estudio iconográfico. La vid, más allá de ser un elemento que aluda a Dioniso por asociación, también puede tener otros valores y en esta enócoe creo que busca sugerir un contexto específico, que es el de la naturaleza, quizá el de Naxos, lugar idóneo para la unión de este dios de lo salvaje y la cretense. En esta pieza, en la que en principio podría existir la confusión con la imagen del *hieros gamos* de Basilinna y Dioniso, la vid nos muestra que ese ritual, que sabemos tenía lugar en un recinto cerrado, el *boukoleion*, y en secreto, no puede ser lo que ilustra la escena. La única vía que nos queda es que se trate de Ariadna, la mítica esposa del dios, que es conducida ante él, y a la que recibe amigablemente, como vemos en su gesto de saludo e invitación a compartir su lecho.

Con la unión en el tálamo remata el segundo día de celebración, pero la boda no terminará hasta el día siguiente con la *epaulia*, que es la entrega de regalos⁷⁵. Las escenas que ilustran este momento suelen confundirse con las de los preparativos nupciales y los pintores no se ocupan de diferenciarlas, puesto que lo que les interesa es enfatizar los adornos y obsequios, que simbolizan el paso a la edad adulta. Los regalos, normalmente destinados a la novia, están elegidos para que la mujer conserve los encantos que le permitieron seducir al marido.

c) La celebración del amor y el vino.

Además de las escenas en las que se podría reconocer alguna alusión a las bodas míticas de Dioniso y Ariadna, dentro de las piezas que nos muestran su relación podemos individualizar otro subgrupo, que ilustra no un momento claro de su historia sino más bien una imagen: una verdadera celebración del amor y el vino, los dones más auténticamente dionisiacos.

En primer lugar me gustaría comenzar con una pieza del Pintor de Codro, que después de regalarnos el extraordinario simposio divino de la copa de Londres (Cat. 477; **Lám. 96**), nos presenta en otra cónica (Cat. 506; **Lám. 126**) una visión que no por menos solemne es menos característica del mundo dionisiaco. Se trata de un vaso aparecido en Spina (Italia); el exterior presenta un alegre cortejo dionisiaco formado por ninfas y sátiros, entre música y vino. En el tondo, nos encontramos con una imagen en la que las inscripciones nos permiten reconocer a los acompañantes del dios. Las dos únicas figuras que no llevan *tituli* son Dioniso, que aparece con la cabeza hundida en el abrazo de una joven, que lo sostiene en plena borrachera y que debemos entender como su esposa. A su lado está otra mujer, que se dirige a la pareja en acto de hablar y posa una de sus manos sobre un niño que tiene delante, tradicionalmente se creía que eran Afrodita y Eros, en realidad son *Peitho* y *Pothos*⁷⁶, la persuasión y el deseo, alegorías fundamentales en una imagen cargada de connotaciones eróticas. La escena se completa con un joven sátiro, en el extremo derecho, llamado *Komos* que intenta tomar el cántaros de Dioniso aprovechando la efusividad de la pareja.

⁷⁵ El esposo todavía celebrará otra fiesta, esta vez en compañía de su *phratia*, es la *gamelia*, que es una manera de legitimar una vez más a la esposa. Esta reunión podrá servir de prueba del matrimonio en caso de juicio (Bruit y Schmitt 2002: 61.).

⁷⁶ Lezzi-Hafter 1985: 250.

Es bastante común que en los vasos destinados al banquete, concretamente en las copas y escifos, los pintores proporcionasen escenas cargadas de erotismo y en muchos casos abiertamente pornográficas. La ocasión para la que estaban destinados lo favorecía, por tratarse de eventos que solían acompañarse de encuentros con las profesionales del amor, las heteras. En este caso no se puede hablar exactamente de escenas amorosas ambientadas en un banquete, sino del cortejo de Dioniso, que aparece en el exterior de la copa, donde la presencia de los sátiros nos habla del deseo (en este caso no explícito), unido al componente femenino, las ninfas. Sin embargo en las imágenes exteriores no hallamos desenfreno, sólo un ambiente festivo acentuado por el sátiro que toca la flauta y la presencia del vino; se podría decir que es en el tondo donde encontramos la expresión más clara de la fiesta o del fin de fiesta.

Dioniso, abiertamente afectado por el alcohol, abraza a su esposa, mientras el sátiro, que intenta cogerle el cántaros, sostiene una antorcha. Parisinou (2000b: 130) defiende que la presencia de antorchas en escenas dionisiacas está relacionada con una idea de abundancia natural, especialmente en imágenes de *Hieros gamos*, donde suelen aparecer ligadas a ramas de vid, tirsos o cántaros. La clave de esta escena es la presencia de Afrodita; esta diosa nos indica que entramos en un contexto amoroso, al igual que la figura de Eros. En buena lógica, la mujer que sostiene a Dioniso no puede ser otra que Ariadna, su papel de esposa y compañera del dios se ve subrayado por la presencia de Afrodita y Eros, que son una señal física del amor que une a la pareja.

En el tondo de la copa, lugar privilegiado para la decoración, el Pintor de Codro ha colocado la imagen con mayor fuerza expresiva, dejando para el exterior al tíaso como mera comparsa de la verdadera historia que cuenta en el interior. Allí, tras haber terminado con el vino, el dueño de la copa se enfrenta a una escena similar a la que podrían presenciar en el simposio del que está formando parte, pues es una imagen de los efectos del vino. Pero se trata del mismo Dioniso, el que les ha obsequiado con el vino como bálsamo para los males, que está ahora en brazos de su esposa bajo los efectos de su propia bebida. Alceo de Mitilene (hacia el 600 a. C.) nos proporciona unos versos que ilustran a la perfección cómo los hombres entendían el vino:

*Bebamos. ¿por qué esperamos a las luces? Queda un dedo de día.
Levanta en alto, amigo, grandes copas decoradas, que el vino
nos lo ha dado a los hombres, como olvido de los males,
el hijo de Sémele y Zeus. Mezclando una y dos partes,*

*vierte en las copas el vino desde tu cabeza hasta llenarlas,
y que una copa empuje a la otra...* (104 [V. 346] Adrados)

En los versos no sólo vemos el valor que tenía el vino como medio de olvidar las penas, sino también tenemos la confirmación de que estas magníficas piezas pintadas no eran meros objetos de lujo sino que también estaban destinadas al uso. Asimismo es evidente que esta pieza no sólo es una imagen de la borrachera y la alegría que trae el vino, junto con una advertencia al observador ante los posibles peligros que provoca, cuyos efectos, que no hacen distinción, alcanzan al propio Dioniso, sino que también conjuga un elemento indispensable en el simposio: el amor. La escena se desarrolla bajo la mirada de Afrodita y de Eros, la diosa del amor carnal y el genio de amor, su hijo, que propician las uniones de mortales y dioses. La copa conjuga los elementos fundamentales del dionisismo, la música, el vino y el amor, con una de las pocas escenas en las que vemos al dios bajo los efectos del alcohol.

Las piezas que cierran este apartado pertenecen al Pintor de Midias o a su taller y desarrollan una serie de escenas en las que se percibe un cambio sustancial en cuanto al espíritu que anima a sus figuras, con una mayor atención al mundo femenino. En términos generales prefiere las hidrias para las composiciones más extensas y su dibujo es un eco de las formas escultóricas aunque invadido de un nuevo vigor. La precisión de sus composiciones es un sello de la gran pintura de unos años atrás (Boardman 2001: 146).

En primer lugar, contamos con una lecaníde (Cat. 509; **Lám. 127**), aparecida en Spina, que nos muestra un alegre cortejo de sátiros y ninfas que siguen a Dioniso y Ariadna. La “procesión” está encabezada por Eros, figura que a partir de ahora casi será omnipresente en las escenas dionisiacas. El efebo alado lleva un *tympanon* y una antorcha, elementos asociados con la fiesta. Le sigue Ariadna, con un arpa, que se vuelve hacia su esposo, que desnudo y portando el tirso la abraza y la sigue. Detrás todo el tíaso se despliega llevando *tympana*, tirsos y pieles de animales. De nuevo está presente la música de manera reiterada, sea en forma de *tympana*, sea del arpa que lleva la cnosia, y también la danza, protagonizada por las ninfas.

Es una imagen de celebración en la naturaleza, pero la presencia de Eros como guía del grupo y con una antorcha, nos retrotrae a la figura de la madre del novio que en la procesión nupcial suele encabezar al grupo iluminando el camino con la antorcha, que es a la vez símbolo matrimonial y apotropaico. Como ya vimos más arriba, la música y

las canciones, junto con el fuego de las antorchas, eran elementos protectores de la novia en ese momento de tránsito de su hogar materno al nuevo *oikos*. En nuestra lecánide nos topamos, a mi parecer, con reminiscencias del modelo iconográfico de la procesión nupcial aplicado a una escena de fiesta dionisiaca, cuya misión es caracterizar o enfatizar el papel de esposa de Ariadna.

Dentro de la misma línea iconográfica conservamos dos hidrias excepcionales que muestran un mismo esquema compositivo, basado en una imagen alegre de la pareja, que será el preferido en las escenas de celebración dionisiaca del siglo IV a. C. y que aquí vemos en sus orígenes. Dioniso y Ariadna aparecen sedentes rodeados de su tíaso y ratificada su condición de matrimonio por la presencia de Eros. La primera es una pieza del legado de David M. Robinson (Cat. 508; **Lám. 128**), obra de taller que recoge perfectamente la esencia de las escenas del Pintor de Midias. Esta pieza es uno de los casos en los que la identificación de Ariadna se sostiene con dificultad. Dioniso centra la composición: sentado y desnudo con su tirso vuelve la cabeza hacia la izquierda. A sus pies vemos un felino, quizá un leopardo, que le lame la mano a una muchacha que avanza hacia el dios. En un registro superior vemos a Hermes, identificado por su *kerykeion*, que, sentado, se dirige a un Eros que tiene delante. Debajo hay otra figura femenina también sentada y ajena a lo que pasa en el centro de la escena, pero que vuelve su cabeza hacia el dios. En el lado derecho tenemos una mujer sentada hacia la que parece se dirige Eros, que sobrevuela a Dioniso, y que le lleva una guirnalda. Frente al dios vemos un sátiro con tirso que le ofrece una rama de hiedra.

La presencia de Eros no deja lugar a dudas sobre la ambientación galante de la escena, sin embargo la identificación de Ariadna es un tanto endeble puesto que sólo se basa en que es la mujer a la que se dirige Eros con una guirnalda, entendida como prenda de amor. El hecho de que esté Hermes en la escena nos hace recordar las primeras imágenes del encuentro de Dioniso y Ariadna de Figuras Negras, en las que ejercía de introductor de la futura esposa. Otra pieza, esta vez del Pintor de Midias (Cat. 507; **Lám. 129**) nos hace pensar en un antecedente de este tipo de representaciones. Midias fue el que creó este tipo de composiciones complejas con un espíritu ‘cortés’. En esta pieza no existen dudas sobre la identidad de Ariadna. En pie de igualdad, el matrimonio aparece sedente, presidiendo la escena, mientras un eros revolotea a la derecha y otro ocupa el espacio inferior entre las ninfas. Quizás la hidria de Harvard sea una variante ambigua de estas escenas del dios y de su esposa.

En este largo capítulo sobre la relación de Dioniso y Ariadna hemos podido analizar un grupo conspicuo de piezas en las que se materializaba, a través de esquemas *ad hoc*, la unión amorosa de los dioses. Hemos descubierto que los convencionalismos de los que se valían los pintores funcionan con independencia de la naturaleza divina o humana de los personajes, y que son un instrumento utilísimo para componer una escena a nivel formal y para poder entenderla a nivel iconográfico. En primer lugar estudiamos el esquema de la persecución erótica, convencionalismo que aparece en las Figuras Rojas arcaicas y cuya fortuna figurativa es tal que llega a modificar los esquemas tradicionales de representación de mitos ya perfectamente asimilados, como el de Tetis y Peleo, que pasa de la clásica escena del ‘abrazo’ (*Umklammerungstypus*) a preferir la persecución. Estudiando el caso de Dioniso y Ariadna proponemos, además, una lectura alejada de la interpretaciones feministas que ven en ese tipo compositivo un reflejo de la imagen de la dominación masculina en Grecia, para pasar a analizarlo bajo los parámetros de su época y sobre todo con una especial atención a las sutilezas del lenguaje de Eros en el arte. Esto nos lleva directamente al discurso nupcial, que nos ha parecido pertinente desarrollar *in extenso*, no como fin en sí mismo sino como medio de individualizar determinados elementos significativos presentes en las imágenes que nos permitiesen entender el mensaje amoroso/nupcial que se halla detrás de muchas escenas. Entre ellos cabe destacar el significado del gesto de velo, tantas veces malinterpretado como la *anakalypsis*, que se nos revela como un elemento clave en la seducción, acentuando la *charis* de la esposa. Por otro lado, hemos descubierto que elementos subsidiarios como los cojines nos permiten ver connotaciones eróticas detrás de escenas aparentemente más sencillas, o la polisemia de una *kliné* que se asocia al mismo tiempo a contextos simposiales y de tálamo. Por último, hemos introducido un nuevo tipo de representaciones en las que aparecen elementos alusivos a la fiesta, el amor y el vino, escenas que genéricamente se conocen como “dionisíacas” cuya gran fortuna iconográfica veremos en el Helenismo pero cuyos orígenes se hayan en las representaciones del Pintor de Midias y de su entorno.

VI.2.3 Posibles escenas de culto. Un rastreo iconográfico.

Al terminar el estudio de Ariadna y Dioniso en las Figuras Negras dedicamos un apartado a la presentación de problemas iconográficos abiertos en los que, debido a la ambigüedad de las escenas, no podíamos proponer con certeza que se tratase de Ariadna.

Entre esos vasos problemáticos mencionábamos una serie de piezas que representaban libaciones de Dioniso, protagonizadas por miembros de su tíaso o por la propia Ariadna. Esta iconografía se transmite a la cerámica de Figuras Rojas, conservándose una pequeña muestra de estas escenas que creo que merecen nuestra atención.

En cuanto al esquema iconográfico no se perciben novedades, aunque conviene subrayar que esas libaciones parecen enmarcarse en dos grupos diferenciados. Por un lado, las escenas en las que existen componentes que nos hablan de un ritual (Cat. 510, 511, 515 y 516) y por otro, aquellas en las que parece que se trata de una escena dionisiaca en la que Ariadna cumple la función de copera de su esposo (Cat. 513 y 514).

La pieza fundamental sobre la que se vertebra la identificación de Ariadna en este tipo de escenas es una cratera de campana del Grupo de Polignoto, que se conserva en el museo Vivenel (Cat. 513; **Lám. 130**). Se trata de un taller de época clásica plena en el que destacan algunas figuras como el Pintor de Peleo o el de Héctor. Toma el nombre del gran muralista ateniense, de cuya producción artística no conservamos más que referencias en la literatura artística (Boardman 1989: 62).

En esta pieza se percibe cierta influencia de la pintura del Pintor de los Nióbidas, caracterizado por un dibujo sobrio y figuras casi monumentales. La escena está centrada por Dioniso sentado sobre una silla con respaldo. Lleva el tirso y acerca su cántaros a los labios de un bebé sátiro que está agarrado a sus rodillas. Ariadna, que está a la derecha, vierte el contenido de su enócoe en el cántaros del dios. Todas las figuras tienen inscripciones que no dejan lugar a dudas sobre su identidad. El pequeño sátiro es Komos, “la fiesta de los bebedores”, que está probando el vino puro de Dioniso, por lo que se trata prácticamente de una imagen de iniciación para el híbrido (Lissarrague 2000: 214). En el extremo izquierdo una tercera figura completa la escena: es Tragedia, que en su mano sostiene una pequeña liebre, probablemente una ofrenda. En el reverso, vemos una escena de persecución amorosa clásica, protagonizada por un sátiro que blande un tirso mientras intenta alcanzar a una ninfa que huye.

Sin duda es un vaso insólito desde el punto de vista iconográfico, pero lo interesante es que reúne tres elementos imprescindibles en el entorno de Dioniso: el vino, el amor y el teatro, éste último encarnado en la figura de la Tragedia que ejerce de seguidora del dios, pues el teatro es el ámbito de Dioniso a través del cual los ciudadanos celebran a la divinidad. El amor aparece en dos vertientes en esta pieza, por un lado, el amor que le profesa su esposa, a la que reconocemos por la inscripción, ya que ningún atributo la individualiza como tal, y por otro, el amor en su versión más

física, tal y como vemos en el reverso. Por último, el vino, que es el centro mismo de la imagen, encarnado en Dioniso y en su cántaros que ofrece al pequeño sátiro, en un acto casi iniciático, pues ingerirá el vino del dios.

Esta cratera de Vivenel nos permite verificar que al menos en una ocasión tenemos la certeza de que Ariadna ejerce de copera de Dioniso y aunque este ejemplo no se hace extensivo a las demás piezas, se genera una duda razonable sobre si debemos o no identificarla con una ninfa en las repetidas ocasiones que la encontramos. Los ejemplos más antiguos en Figuras Rojas son del Pintor de Eucárides, de las primeras décadas del siglo V a. C., del que conservamos dos piezas. La primera es un ánfora (Cat. 510; **Lám. 131**) en la que Dioniso aparece en una cara y Ariadna en la otra. Él lleva su cántaros y un poblado sarmiento, mientras que ella, vestida con un *chiton* y una túnica bordada, sostiene la enócoe y una antorcha. La otra pieza es una hidria (Cat. 511; **Lám. 132**) en la que uno está frente al otro. Dioniso, con los mismos atributos, acerca su cántaros a Ariadna, que a su vez inclina la enócoe y sostiene en la otra mano una fíala.

Aunque se trata de dos piezas muy similares la realidad es que representan cosas diferentes: la primera parece aludir a un acto ritual, probablemente por la noche, puesto que la antorcha nos da la pista, mientras que la hidria repite el esquema de la libación similar a la que vemos en la partida del guerrero. En ambos casos es difícil dilucidar si nos encontramos de nuevo frente a Ariadna o frente a una ninfa o seguidora del culto de Dioniso. En el ánfora el hecho de que porte una tenia decorada (Cat. 510; **Lám. 131b**), quizá la signifique como una figura de mayor relieve, así como su particular vestimenta, sin embargo no contamos con elementos suficientes como para asegurar que vuelve a ser su esposa.

El mismo problema se nos presenta en un estamno de una colección privada (Cat. 516; **Lám. 133**). En la cara principal se representa una escena cómica en la que Heracles toca el *aulós* y un sátiro hace un gesto de sorpresa. En la reverso nos encontramos con Dioniso envuelto en su túnica acercándole el cántaros a una mujer, también cubierta con su *himation*, que porta una enócoe presumiblemente llena de vino. Se trata de una pieza del taller de Polignoto, al igual que la del museo Vivenel y una tercera conservada en París (Cat. 515; **Lám. 134**). Ésta presenta una ambientación de tipo festivo que nos permite cotejar nuevas posibilidades. Dioniso aparece sentado, con su tirso y su cántaros, mientras una mujer le llena de vino la copa. Detrás un sátiro toca la lira y otro se acerca bailando por al derecha. En el reverso, tres mujeres cubiertas con sus *himatia* sostienen un tirso, una antorcha y otra enócoe.

Si en el primer estamno la ambigüedad de la escena no nos permite aclarar quién es la mujer que acompaña a Dioniso, en el estamno parisino (Cat. 515; **Lám. 134**), la presencia de las tres mujeres en el reverso, una de ellas con una antorcha, parece llevarnos a una escena de tipo cultural, al igual que el ánfora del Pintor de Eucárides. Este tipo de imágenes en las que Dioniso aparece en un contexto similar a una celebración religiosa podrían aludir a la relación de Dioniso con los cultos eleusinos, quizá al festival de Dioniso en Eleusis⁷⁷. Clinton (1992: 124ss.) sugiere esa posibilidad estudiando una cratera de volutas conservada en Stanford (Universidad de Stanford, 70.12; 1970.12; **Lám. 135**) en la que en un lado aparece la partida de Triptólemo, mientras que en el reverso Dioniso está acompañado por dos ninfas, una con una lira, otra con una enócoe, por Paposileno y por un sátiro. La mujer que sostiene la enócoe lleva además una antorcha y es, en cierta medida, un reflejo de la imagen de la cara principal, en la que también se hace una libación para ‘bendecir’ la misión de Triptólemo. Si la hipótesis de Clinton fuese cierta, es posible que las demás escenas de libación, en las que encontramos la presencia de las antorchas o la imagen de una procesión, se refieran también al culto eleusino de Dioniso⁷⁸. Conviene recordar que en Eleusis se celebraba un festival dramático y una procesión en el santuario del dios.

Quizá la pieza más similar en espíritu a la cratera de Vivenel con la que empezábamos el discurso es un escifo conservado en el museo Ashmolean (Cat. 514; **Lám. 136**). Probablemente sea la única pieza de esta serie en la que verosíblemente hablamos de Ariadna. Se trata de una escena de celebración dionisiaca en la que el dios está en el centro, sosteniendo su cántaro y su tirso, mientras Ariadna le posa una mano en el hombro y con la otra agarra la enócoe. A los lados, sendos sátiros animan la escena, el de la izquierda baila mientras el otro toca la flauta. En el reverso, vemos a dos ninfas y a dos sátiros que continúan la alegre comitiva, completada por dos mulas, una debajo de cada asa. Es una escena típica de cortejo dionisiaco que recuerda a las primeras imágenes del retorno de Hefesto al Olimpo, en donde a la música y al baile se unía la lubricidad de los sátiros y de la mula que llevaba al dios, similar al valor que tienen, los dos cuadrúpedos en este escifo.

⁷⁷ Los misterios de Eleusis son una temática que tendrá una gran presencia en la figuración del siglo IV, en la que Dioniso participará de forma muy activa. En concreto los vasos de Kertsch serán los que presenten más comúnmente una iconografía relacionada con Eleusis cuya fuente de inspiración parece hallarse en la pintura mural (Metzger 1951: 380ss.).

⁷⁸ Clinton llega más allá sugiriendo que la copera no es otra que la propia Eleusis, proclamando así la localización geográfica de los hechos, para lo que propone además un escifo de Macrón (Londres, BM, E 140; ARV² 459, 481, 1654) en donde aparece la diosa epónima en compañía de Triptólemo y una serie de divinidades, entre las que está el propio Dioniso.

Por último, dentro de este apartado tenemos una pieza que podríamos adscribir al grupo de escenas de culto: es un fragmento de cratera de cáliz (Cat. 512; **Lám. 137**) de finales del siglo V a. C. Por el estado en que se conserva no podemos más que aventurar una hipótesis sobre su contenido. La presencia de Eros nos sitúa, cuando menos, en una escena en la que estaba la divina pareja, por lo que parece evidente que se trataba de una pieza donde existían alusiones a los amores de Dioniso y Ariadna. Vemos a Dioniso, con un complejo tocado de cintas estampadas- quizá un tipo de *corymbos*-, desnudo y recostado, llevando su tirso. A su derecha, una mujer, aparentemente semidesnuda, iconografía propia de Ariadna en época tardía, posa su mano sobre el pecho del dios. Las figuras aparecen recortadas sobre un ambiente arquitectónico dórico que insinúa que se hallan en un interior.

El significado de esta escena es bastante oscuro, pues no contamos con suficientes elementos para emitir un juicio, aunque parece probable que se trata de una imagen relacionada con el culto. La presencia del templo, si entendemos como tal el conjunto de columnas del fondo, podría evocar el rito de las bodas con la Basilinna, durante la fiesta de las Antesterias, y el templo sería el *Boukoleion*, cerca del ágora⁷⁹. La figura de Basilinna y de Ariadna parecen intercambiables en contextos como este, ambas formaban parte de un matrimonio sagrado, la primera dentro del ritual de una fiesta ateniense y la segunda en el ámbito de lo inmortal. Esta ambigüedad iconográfica y el estado fragmentario de nuestra pieza nos impiden poder ir más allá en la interpretación de la escena.

La iconografía del *hieros gamos* de Dioniso y la Basilinna es un tema recurrente en la historiografía; personalmente creo que el hecho de que se trate de un ritual secreto hace más verosímil que las imágenes aludan a la unión del dios con su esposa, más que a parte del ceremonial de las Antesterias. Sin embargo ello no es óbice para que las representaciones del matrimonio con claras alusiones a la unión física no sean al mismo tiempo evocadoras del rito. Simon (1963b: 12) sostiene que existe ese paralelismo y mientras que el primero funciona a nivel mítico, el segundo se materializa en el ritual⁸⁰. Lo que es innegable es que el amor de Dioniso y Ariadna era una iconografía de éxito en el siglo V en Atenas y el hecho es que estaba asumido en la vida religiosa.

Las fiestas de las Antesterias parece que se remontan al menos hasta el siglo VIII a. C.; según Tucídides (2.15.1-4) el templo de Dioniso Limneo y las Antesterias

⁷⁹ Simon (1983: 96-97)

⁸⁰ En contra Calame (1990: 286).

existían en Atenas antes de la guerra troyana, en época micénica. Privitera (1970: 23ss.) sostiene que en la unión con Basilinna se ven los vestigios de un antiguo ritual en el que la mujer no era otra que la reina y la unión con el dios aseguraba una descendencia divina al trono. La importancia de esa afirmación no está en la identificación de la Basilinna sino que su participación nos habla de una importancia pasada mayor que la de ser la esposa del arconte *basileus*. De ahí que la identificación con Ariadna funcione a la perfección; dado que el ritual servía para asegurar prosperidad a la ciudad qué mejor que un *hieros gamos* entre el dios de la vegetación salvaje y una princesa cuyos oscuros orígenes micénicos la relacionan con una divinidad de la naturaleza. La idea del pasado divino de Ariadna es muy tentadora pero los datos que barajamos son demasiado escasos como para poder sustentar en ellos nuestra interpretación.

Ariadna se convierte en la compañera de Dioniso y por ello recibe la inmortalidad, de ello tenemos constancia escrita y sabemos que era una de las versiones más difundidas de su historia al menos en el marco cronológico de la cerámica figurada ática. Habida cuenta que Dioniso y su esposa popularizan una imagen de abundancia y prosperidad vinculada a la naturaleza y que la parte fundamental de su mito es su boda, es verosímil que la identificación con el rito de la Basilinna se produzca en esta época, especialmente porque dicho rito esperaba obtener de Dioniso la misma prosperidad y abundancia de la que se hace gala a nivel figurativo.

Las escenas de los amores de Dioniso y Ariadna en las que se puede rastrear la presencia de componentes asociados al culto son muy escasas y los datos sobre los que sustentar hipótesis iconográficas de tipo cultural muy endebles. Por un lado, las imágenes de libaciones de los dioses son una temática característica de la pintura vascular de época clásica temprana (Simon 1985: 66), circunscrita al período 500-450 a. C, y que en nuestro caso vemos que perdura hasta el tercer cuarto del siglo V a. C. El hecho de que los dioses sean objeto de ofrendas se entiende perfectamente, no es tan clara la función del dios como el que ejecuta la libación. Simon (1953: 19-47) ha propuesto que es una forma de que los dioses se acerquen más a los mortales y para el caso de Apolo, una de las divinidades que más a menudo aparece en esta tesitura, sostiene convincentemente que forma parte de su purificación tras haber matado a Pitón. En todo caso, Dioniso realiza las libaciones acompañado de algún miembro de su tíaso o de su esposa, lo que no sabemos es la función de dicho acto cultural. Por otro lado, el evidente vínculo que existe entre el rito de la Basilinna y el mito de los amores de Dioniso y Ariadna confirman la relevancia y difusión de la cretense en el imaginario

ático de la época, aunque no estamos en grado de saber cuál de las dos manifestaciones fue la que originó o influyó en la otra.

VI.2.4 El Teatro.

El teatro es quizá el ámbito en el que más se habla de Dioniso y paradójicamente desde el punto de vista iconográfico no son muchas las piezas en que las que vemos al dios en contextos teatrales. En el caso de Dioniso y Ariadna el número se reduce a cuatro vasos, dos de ellos en un estado muy fragmentario pero claramente interrelacionados.

Una de las piezas de mayor interés, ya sea por su calidad técnica, ya por su compleja composición, es una cratera de volutas (Cat. 517; **Lám. 138**) atribuida al pintor de Pronomo. En su cara A presenta lo que parecen ser los preparativos de una escena teatral ateniense presidida por la pareja de Dioniso y Ariadna abrazados, que se encuentran en la parte superior sobre una *kliné* (Cat. 517; **Lám. 138b**). A su lado Eros ayuda a arreglarse a una mujer, que lleva una máscara y comparte el asiento con la divina pareja: se la ha identificado como Hesíone; de espaldas a ella está Heracles, reconocible por su maza y la piel del león de Nemea, que mira hacia Paposileno, vestido con una especie de mono peludo y sosteniendo su máscara en alto. Detrás de Dioniso vemos a otra figura masculina vestida con el rico *himation* de mangas largas típico de la vestimenta teatral: debería ser Laomedonte. Tanto en el registro superior como en el inferior se multiplican los actores, vestidos con una especie de calzón peludo que imita la piel a los sátiros, algunos llevan la máscara en sus manos y otros, como en que está practicando un paso de baile, ya la llevan puesta. Casi todas las figuras tienen una inscripción que las identifica, la mayoría con nombres griegos comunes. En la banda inferior hay un claro interés por resaltar a los músicos y al poeta. Éste, llamado Demetrio, aparece sentado al lado del sátiro bailarín. Inmediatamente a la derecha vemos al flautista que da nombre al Vaso, Pronomo, concentrado en su música mientras Carino se dirige a él con la lira en la mano izquierda. La escena está flanqueada por sendos trípodes, uno de los premios más usuales en los certámenes teatrales, que están estratégicamente colocados bajo las asas.

En la cara B volvemos a encontrarnos con Dioniso y Ariadna (Cat. 517; **Lám. 138c**) que avanzan agarrados, seguidos por Eros, en medio de su tíaso danzante.

Ariadna lleva una antorcha y Dioniso una lira, una imagen similar a la de copa del pintor de Meleagro (Cat. 549; **Lám. 147b**). En esta ocasión también está Eros acompañándoles y llevando no un *tympanon* sino unos crótalos.

El vaso presenta problemas de interpretación y ha sido objeto de numerosos análisis en cuanto a su contenido iconográfico. A primera vista parece ser una escena teatral, pero no sabemos si Dioniso y Ariadna son también actores o son los dioses en epifanía, manifestándose a los hombres con motivo de una celebración propia del dios como es el teatro (Henrichs 1993: 17). Algunos autores piensan que toda la cratera es una única representación dentro de un espacio consagrado, flanqueado por los trípodes, y que son dos actores los que personifican a las divinidades (Delavaud-Roux 1995).

Las diferencias entre mito y realidad son difíciles de dilucidar, sobre todo en esta pieza en la que reconocemos a Pronomo como un personaje que realmente existió, en consecuencia se podría pensar lo mismo de los otros personajes. Hedreen (1992: 107) cree que podría representar una celebración en el santuario de Dioniso Eleuterio, en el lado sur de la Acrópolis, indicado por la presencia de dos monumentos coréuticos y por el coro en sí mismo, mientras que las figuras que comparten espacio con los dioses son los mismos héroes, que de esa manera honrarían al dios y a su esposa.

Webster y Trendall (1971: 3ss.) estudian la imagen en relación con la forma, sugiriendo que una pieza de esas características técnicas debía de haber sido concebida como premio para una recitación teatral. Mientras que Froning (1971: 10) apoyándose en la existencia de Pronomo cree que se trata de una pieza que conmemora sus victorias como auleta.

Además de los elementos que nos hablan de una representación teatral, como el hecho de la presencia de la música, de Paposileno o de actores que hacen de personajes mitológicos, la escena, desde mi punto de vista, se puede entender también en clave ritual sin que pierda sentido la imagen. Nos consta que el uso de disfraces, sean los trajes de sátiros sean las máscaras no sólo era habitual del teatro sino también de rituales en los que se producía el llamado “travestismo dionisiaco”⁸¹. Existen testimonios que hablan de estos rituales típicos de las fiestas dionisiacas en los que los hombres se disfrazaban de sátiros y las mujeres de ménades o ninfas, encarnando así al tíaso

⁸¹ Sobre el asunto de las vestimentas de actores y sus máscaras véase: Foley (2000) y Winkler (1990).

dionisiaco⁸². Pero también existía la variante en la cual se daba una especie de travestismo, los hombres eran las ménades o ninfas y las mujeres, los sátiros (Caruso 1987: 103ss.). En escenas que ilustran estos travestismos volvemos a encontrarnos con ese calzón peludo tan significativo; así lo vemos en el tondo de una copa de Corinto (Mus. Arch., inv. CP 885, ARV² 1519, **Lám. 139**), que nos demuestra que es un atributo común en estas celebraciones y que bien pudiera ser el tema de esta extraordinaria cratera.

El caudal de publicaciones dedicadas a esta pieza (Cat. 517; **Lám. 138**) continúa creciendo (véase ficha del catálogo) y son muchas las interpretaciones que se han dado sobre la pieza, sin embargo lo que a nosotros nos interesa es la imagen de Ariadna, cuyo significado poco puede cambiar en función de si se trata o no de una representación teatral. Conviene subrayar que en esta pieza Ariadna aparece claramente como esposa y compañera de *kliné* del dios, resaltando el componente erótico de su relación a través de la presencia de la *kliné*, del *chiton* transparente que lleva y del mismo Eros.

La cratera de Pronomo no es única y esto nos permite establecer paralelismos con otras piezas. En primer lugar cabe destacar una hidria de Roma (Cat. 518; **Lám. 140**) que recoge un episodio de la azarosa vida de Dioniso, me refiero a la historia de la locura de Licurgo⁸³. No podemos enmarcarla exactamente dentro de las escenas teatrales puesto que no vemos los elementos de atrezzo comunes a estas imágenes. Sin embargo, la composición se organiza de manera que existen dos niveles claramente diferenciados en un mismo espacio, de una manera muy similar a la que hemos visto en la cratera de Pronomo, lo que nos hace pensar en esa posibilidad, además cronológicamente corresponde a la misma época, a una taller de las últimas décadas del siglo V a. C.

⁸² Seaford (1995: 266) recoge la tradición, de la que tenemos constancia desde el siglo IV a. C. y hasta época romana (lo cual no significa que no existiese antes), de devotos de Dioniso, que para formar parte de su *tíaso*, realizaban un determinado rito de iniciación en el que se disfrazaban de sátiros. Platón cita un tipo de danza en la que la gente se disfrazaba de ninfa, Pan o sileno para purificarse.

⁸³ Existen dos tipos de mitos que explican la llegada de Dioniso. El primero corresponde al tipo llamado “mitos de resistencia” que se caracteriza por seguir un patrón fijo: Dioniso no es reconocido, las autoridades mortales se oponen a su culto y el dios muestra su poder y los castiga. Este modelo se localiza en Beocia y tiende a ser violento y sangriento, presentando a Dioniso como un dios cruel y destructivo. Se enmarcan en esta clase los relatos en los que la implantación de su religión siempre es a costa del sufrimiento humano, es decir, el episodio de Licurgo en Tracia, el de Penteo en Tebas y el de los piratas tirrenos. El segundo tipo es el de los “mitos de llegada” habitual en las zonas vinícolas del Ática. Dioniso se nos presenta como un héroe cultural que tras visitar a los mortales les ofrece un presente, el vino. En estos casos la aparición del dios se entiende como una epifanía.

En la parte inferior (Cat. 518; **Lám. 140b**) se desarrolla todo el cruento episodio en medio de un frenesí y violencia sin igual. Licurgo blande el hacha con la que acaba de degollar a su hijo, preso de la locura que le ha enviado el dios al negarse a aceptar su culto. En el fondo, enmarcadas por vides o hiedras vemos dos estatuas tipo *xoana*, como si estuviesen dentro de un nicho. Ambas presentan coronas de hojas y levantan los brazos con el gesto de la epifanía (Cesare 1997: 109). La escena se completa con una serie de mujeres poseídas por la *lyssa* enviada por el dios⁸⁴. Conviene tener presente que el mito de Licurgo, al igual que el de Penteo, eran temas perfectos para la tragedia, el primero ya fue tema central de una tetralogía de Esquilo, y en el 467 a. C. lo reelaboraría Polifrasión (Green 1982: 242).

En el registro superior nos encontramos con Dioniso y Ariadna descansando sobre un lecho lleno de cojines recamados, bajo la mirada atenta de Eros, que les acerca una guirnalda. Además vemos a un joven semidesnudo sentado a sus pies y una cratera de volutas muy estilizada, en la que un sátiro está vertiendo el contenido de un odre. Los demás compañeros del dios son muchachos jóvenes que parecen haber sustituido a los sátiros y esta vez ménades poseídas por la *mania*. Ambos registros parecen ajenos entre sí pero están íntimamente ligados. Por un lado, tenemos el mito de la locura de Licurgo que ejemplifica la *hybris* y la *lyssa*, que se desarrolla bajo la mirada del dios y de su esposa en amoroso encuentro. Y por otro, el “tíaso humano” de Dioniso que poseído por la *mania* se solaza en torno a la pareja de amantes. El tipo de organización espacial nos recuerda a la cratera de Pronomo, en la que no existe una separación tan clara de los registros pero donde Dioniso y Ariadna parecen desempeñar un papel similar que en la locura de Licurgo.

No será la última vez que encontremos a Dioniso y Ariadna en una escena de felicidad conyugal compartiendo espacio con una imagen de gran violencia. En la famosa cratera de Derveni (Museo Arqueológico de Tesalónica, B1; **Lám. 177**) del tercer cuarto del siglo IV a.C., vemos a la pareja en un momento de gran intimidad. Ariadna está sentada y sobre su regazo reposa la pierna de su esposo que se reclina perezosamente a su lado. Detrás de Ariadna vemos a varias ninfas que bailan poseídas por el dios, mientras un sátiro itifílico parece orquestar la danza. El contraste

⁸⁴ Existen dos tipos de locura que los dioses envían a los hombres: la *lyssa* y la *mania*. La primera es un acceso de ira o rabia, siempre destructivo, mientras que la *mania*, es una posesión de tipo religioso del dios y es buscada y deseada. Provenzale (1999: 74ss.) defiende que en la hidria de Villa Giulia debemos hablar de *mania*, sin embargo creo que no se trata de seguidoras del dios sino de mujeres castigadas con la locura como en el caso de las bacantes. Sobre la *lyssa* véase Duchemin (1967).

iconográfico se produce con la pareja que está detrás de Dioniso (Museo Arqueológico de Tesalónica, B1; **Lám. 177b**): una mujer enloquecida levanta sobre sus hombros a un niño, agarrándolo tan solo por su pierna. Este esquema ya había aparecido en las últimas décadas del siglo V a. C. encarnado en alguna ménade furiosa, como en una píxide de Londres (Mus. Británico, E 775; ARV² 1328; **Lám. 143**) de la que nos ocuparemos más tarde. Al lado de la mujer vemos a un cazador barbudo que también parece estar enloquecido. En ellos se han querido identificar a Penteo o a Licurgo, puesto que su locura no es un don del dios sino un castigo, sin embargo Carpenter (2000: 56) ha argumentado muy elocuentemente que en realidad la cratera desarrolla una serie de escenas muy vinculadas a la biografía de Dioniso: por un lado está el dios con su esposa y su tías y por otro un mito relacionado con su infancia, la historia de Ino y su esposo, Atamante el rey de Beocia. La pareja había acogido a Dioniso como un hijo y Hera, celosa de la prole de Zeus, les envió la locura infanticida y mataron a su hijo Learco. Según Carpenter ese sería el episodio aquí representado, lo que vendría a ratificar un siglo después la tradición de representar a la pareja asociada a momentos trágicos, quizá con la intención ejemplar en el caso de Penteo o Licurgo, o de contrastar entre el pasado y en presente de la vida de Dioniso en el caso del mito de Ino⁸⁵.

Quizá la pieza más directamente relacionada con la cratera de Pronomo sea una serie de fragmentos de cratera hallados en Tarento y conservados en Würzburg (Cat. 519; **Lám. 141**) con una escena claramente teatral. La reconstrucción nos permite atisbar una escena muy compleja, de nuevo estructurada en dos registros, uno superior con las divinidades y el otro con miembros de una compañía teatral. Se trata de un coro femenino, vestido con *himatia* brocados y descalzo, que sostienen sus máscaras. Aquí reproducimos la reconstrucción de Wirsing (recogida por Pickard-Cambridge 1968: fig. 50c) que nos permite hacernos una idea de conjunto quizá un poco fantasiosa pero que en términos generales se sostiene y demuestra una gran afinidad con la cratera de Pronomo. En el nivel superior, una pequeña columna blanca sirve de pedestal para un trípode, acentuando el valor teatral o cultural de la escena, y separando a las dos figuras divinas que nos interesan. A la izquierda, prácticamente perdido, debía de situarse Dioniso, como dios al que se dedican los certámenes teatrales, acompañado a la derecha

⁸⁵ La cratera de Derveni sirvió como enterramiento y junto a ella se halló otra cratera con el famoso papiro de Derveni con su comentario alegórico a un poema de Orfeo. La relación en la temática de la cratera y el mundo de ultratumba resulta muy seductora desde el punto de vista de iconográfico, pudiendo entreverse una lectura místico-iniciática del *hieros gamos* de Dioniso y Ariadna. Para mayor detalle y referencias bibliográficas véase Casadio (1994: 210-215)

de su esposa, de la que podemos ver la totalidad de su cuerpo exceptuando al cabeza. En medio de ambos se conservan los pequeños pies de Eros que probablemente estuviese ofreciendo una guirnalda a Ariadna.

La última pieza de este apartado en una cratera de volutas en estado muy fragmentario conservada en Samotracia (Cat. 520; **Lám. 142**). Se conservan seis grupos de fragmentos del cuerpo y del cuello que en parte permiten hacernos una idea de lo que debiera de ser el reverso de la pieza. En el centro Dioniso, borracho y con una lira, camina gracias al apoyo de un pequeño sátiro que le sostiene. El dios se dirige hacia un lecho o *kliné* con cojines, del que se percibe el extremo inferior. Delante del lecho hay una figura femenina con un *himation* transparente agarrando una máscara. Dos fragmentos sueltos nos muestran a un Eros que probablemente esté poniendo una guirnalda a alguien, y un trozo de un lecho con cojines, al lado de unos pies descalzos, verosíblemente de un joven sátiro.

Otro fragmento bastante interesante y posiblemente de la cara principal del vaso, nos permite ver a Dioniso con un complicado tocado, tendido en una *kliné*, abrazando a una mujer, que debiera de ser Ariadna. Al fondo se ven dos figuras que observan sendas máscaras entre columnas blancas, que posiblemente aludan a un templo. Un último fragmento deja ver el torso desnudo de un sátiro o de un hombre, que lleva una nébride colgando del brazo, al tiempo que sostiene una antorcha (¿), delante va una figura femenina. De la parte del cuello (Cat. 520; **Lám. 142b**) sólo se conserva un pequeño fragmento que sin embargo es muy significativo, representa un sátiro danzante flanqueado por dos ménades, una de ellas sostiene un niño como si fuese una liebre o un cervatillo para el *diasparagmós*.

La iconografía de la pieza es imposible de dilucidar del todo con los datos que poseemos; sin embargo, vuelve a ser patente la afinidad con las piezas vistas hasta ahora, demostrando un interés en la temática teatral en las últimas décadas del siglo V a. C. A pesar de su lamentable estado de conservación la cratera de Samotracia es además un producto claro de su tiempo y ello se trasluce en la serie de paralelos que es posible encontrar con otros vasos. La escena principal de la borrachera de Dioniso nos recuerda al tondo de la copa del Pintor de Meleagro (Cat. 549; **Lám. 147b**), aunque en él es Ariadna la que se ocupa de sostener al dios, y el motivo de la *kliné* con Ariadna no sólo lo hemos visto en la cratera de Pronomo o de la locura de Licurgo, sino también en escenas simposiales/eróticas (Cat. 500-01; **Láms. 124 y 125**). Conviene recordar que el

motivo de la pareja amorosa sobre una *kliné* aparece en términos similares en una pélice de Harrow (Cat. 593; **Lám. 174**) y que la ambientación arquitectónica, así como el tocado de Dioniso se repiten en el interesante fragmento de Jena (Cat. 512; **Lám. 137**).

La presencia de las máscaras colgadas entre las columnas ha sido interpretada como una alusión al Santuario de Dioniso, que era un templo períptero con máscaras enganchadas en la columnata (Webster 1962: 49), situando la escena en un espacio real, en el que se desarrolla el encuentro de los amantes y una celebración teatral. La costumbre de ofrecer las máscaras de una actuación está recogida en un pasaje de Lisias (21.4), en el que habla de su etapa como corego (404-03 a. C.), durante la cual gastó 1600 dracmas en la representación de comedias y la dedicación de la *skeue*, que podría traducirse como equipamiento (Green 1982: 245). Así las cosas, la escena de la borrachera de Dioniso acompañado de su esposa y su tíaso podría ambientarse en el propio santuario de dios.

Por último, el cuello de la pieza cuenta con un paralelo clarísimo en la tapa de una píxide conservada en Londres (Mus. Británico, E 775; ARV² 1328; **Lám. 143**), un tipo de escena que Robertson (1972) ha puesto en relación con una serie de pinturas que decoraban el Templo de Dioniso descritas por Pausanias (1.20.3), que incluirían el castigo a Licurgo y que encontrarían otros paralelos en la pintura vascular, como la ya citada cratera de Derveni. En consecuencia, quizá esta malograda cratera volviese a relacionar una escena teatral con el mito de Licurgo, o lo que es más interesante tendríamos una pieza en la que podría verificarse una intención del artista por relacionar su obra con la temática de una pintura monumental, hipótesis tentadora ante la carencia de testimonios de esa gran pintura, pero eso es ya otra historia.

Dioniso como divinidad del teatro o propiciadora del mismo aparece también en una cratera de campana, conservada en Ferrara (inv. 20483, **Lám. 144**). El dios aparece sentado y semidesnudo, llevando el tirso; una mujer, a su derecha, le está colocando el tocado. El dios se gira hacia la derecha, en donde una figura femenina con un traje ricamente adornado lleva dos máscaras; a su lado un actor barbado y vestido con atuendos femeninos coge una vara. Detrás, una mujer con una preciosa diadema y el pelo recogido se levanta el velo. Debajo un sátiro está sentado sobre una nébride. La escena está decorada con ramas de hiedra y además muestra un *bema* a los pies de Dioniso y la mujer con las máscaras, que en consecuencia nos sitúa dentro de lo que podría ser un certamen teatral. El *bema* ya lo habíamos visto en las imágenes de

Heracles citarista participando en un agón musical. La escena parece ser una imagen de Dioniso como dios titular del teatro, en la que la mujer de las máscaras se identifica con la Tragedia (Berti y Gasparri 1989: 132). A su alrededor hay personajes del tíaso y actores que completan la escena.

Fuera del ámbito de la cerámica, conservamos un interesante relieve hallado en el Pireo, con una datación similar (**Lám. 145**). Dioniso aparece tendido sobre su *kliné* sosteniendo en alto su ritón. A los pies del lecho está sentada una joven sin atributos, mientras que por la izquierda se acercan tres actores. Dos de ellos llevan las máscaras en la mano, y el otro la debería de llevar puesta, aunque se ha perdido. La pieza ya ha sido estudiada en relación a la cratera de Pronomo o la de Tarento (Pickard-Cambridge 1968: 188, n.1), sin embargo no se ha llamado la atención sobre el hecho de que se repite el esquema de Dioniso acompañado de una mujer en estos contextos teatrales. Si tomamos la cratera de Pronomo (Cat. 517; **Lám. 138**), o la hidria de Licurgo (Cat. 518; **Lám. 140**) veremos que el modelo compositivo no es nuevo y que lo más probable es que esa figura anónima en el relieve no sea otra que su esposa Ariadna. Esta persistente presencia de Ariadna en contextos teatrales no creo que sea casual, no sólo está en calidad de esposa del dios sino también como personaje importante en el entorno dionisiaco puesto que con ella ha llegado el romance a la vida del dios. Tampoco debemos menospreciar la posible trascendencia que tiene como personaje de la tragedia, aspecto que desarrollará el mundo helenístico.

La cercanía iconográfica de las piezas que hemos analizado es sorprendente y nos permite reconocer el interés que en los últimos años del siglo V a. C. tenía la temática teatral entre los talleres áticos y sobre todo la constante presencia de Ariadna como compañera del dios en estas escenas. Habida cuenta de la historia de abandono trágico que sufrió la joven es casi paradójico que ella esté al lado del dios en las escenas teatrales como una divinidad y no como el argumento de una tragedia. En este contexto la pareja se presenta como auspiciante de las representaciones teatrales, subrayando su función divina en vez de contarnos su historia. Frente a ello veremos que en Jenofonte se retrata a la cretense y a Dioniso como protagonistas de un mimo simposial que se nos aparece también en el arte.

VII. El siglo IV. El final de un arte.

Para entender los cambios que se producen a lo largo del siglo IV es necesario retrotraernos a los últimos veinte años del siglo V, durante los cuales se manifiesta claramente la franca decadencia de Atenas como potencia hegemónica de la Hélade, que se materializa sin equívocos en la derrota de la Guerra del Peloponeso en el 404 a. C.

Desde la perspectiva artística, hacia el 420 a. C. se forja un nuevo estilo al calor de los acontecimientos históricos que dejan en un mal lugar a Atenas, su 'política exterior' fracasa y la consecuencia más inmediata será la guerra, cuya derrota dejará exhausta a la ciudad. El mercado se orienta hacia el centro de Italia al tiempo que disminuye en el este (Boardman 2001: 98). El nuevo estilo pictórico recupera el viejo gusto por el detalle y sobre todo por los paños complejos e historiados. Se trata de un arte más sensorial, voluptuoso, que, podríamos decir, juega con la delicadeza de las líneas para crear efectos de gran belleza. Nos enfrentamos a unas manifestaciones más ornamentales, en las que se tiende a recargar los vasos con detalles en relieve dorado que los embellecen, buscando una sensación de pseudopolicromía. Esto explica el hecho de que se empiecen a admitir añadidos en otros colores, como el amarillo, el azul y el rosa. En cuanto a las formas destaca por su número la cratera panzuda, pero es en las hidrias en las que asistimos al despliegue de composiciones más libres. Por otro lado, se renueva el interés por la vestimenta, perdido desde época arcaica, y por la anatomía, que se encamina hacia un mayor abocetamiento frente a la definición aguda del período anterior (Boardman 1989: 145).

En esta época se produce un fenómeno cuyas causas son difíciles de individualizar: se percibe un considerable aumento de las temáticas femeninas, tanto en relación con los mitos como con la vida cotidiana, fenómeno que ya había comenzado en décadas anteriores pero que se evidencia con fuerza en plena crisis¹. Los temas llamados de la vida diaria (existe un gran debate sobre si se pueden calificar como escenas de género) ya habían sido abordados por los pintores de otras épocas pero nunca con la relevancia que ahora se les concede. Este aumento de los motivos cotidianos va

¹ La evolución hacia temáticas femeninas ya comenzó con el arte de Duris (500-460 a. C.) y del Pintor de Pistóxeno, una generación más joven. Ellos fueron los primeros en pintar figura femeninas llenas de *charis* y de explotar esas cualidades íntimamente asociadas con la mujer que permitieron la creación de un ideal femenino que cuajaría con la pintura de Midias. No olvidemos tampoco que fue la época de eclosión de Eros como protagonista de la cerámica durante la pintura clásica temprana. Sobre este tema véase Simon (1985).

en detrimento de las representaciones con simbolismo cívico tan en boga unas décadas atrás. El desplome de la época dorada ateniense habría de asistir también a la desaparición de las iconografías que habían ensalzado los valores democráticos, de modo que ya nunca más nos encontraremos con la Atenas henchida de virtudes ciudadanas reflejadas en sus vasos, lo que sin duda implica también un proceso de empobrecimiento iconográfico cuyas consecuencias no serán visibles hasta el siglo IV a. C.

El comercio de vasos empieza a sufrir las consecuencias de la creación de talleres en Sicilia, Etruria y Sur de Italia; en cierta manera, la exportación ateniense se había mantenido demasiado tiempo libre de competencia y ahora empieza a ver que otras fábricas acaparan sus habituales cuotas de mercado. Sin embargo, la situación no era tan desastrosa pues el foco de la Península Ibérica mantenía el mercado en movimiento (Boardman 2001: 101).

Con el nuevo siglo se percibe con claridad el cambio de rumbo de los talleres atenienses. La producción cerámica del siglo se caracteriza principalmente por una cierta inercia iconográfica, que se traduce en una monotonía temática y por ende en un descenso importante de la calidad de las piezas. A esto hay que añadir una constante pérdida de interés por la figuración y una especialización de los talleres en diferentes formas vasculares. Desde el punto de vista temático, la decadencia de las temáticas ligadas a mensajes políticos o éticos se sustituye por un nuevo interés en motivos acordes con el mercado extranjero, prueba de ello es la súbita aparición de las grifomaquias típicas de la cerámica de Kertsch. La temática dionisiaca se multiplica, llevando al extremo las escenas que en el capítulo anterior analizábamos como imágenes de celebración o felicidad, convirtiéndose casi en el tema por antonomasia del la cerámica tardía. Uno de los fenómenos más interesantes es la polarización del mercado, por un lado el occidental y por otro el del Mar Negro, que se traduce en dos producciones muy distintas. El primero tiende a la simplificación y el colorismo, creando escenas muy estandarizadas en las que las características propias de las divinidades helenas se desdibujan pero manteniendo cierto regusto ático. En el caso del Mar Negro, asistimos a los últimos coletazos de la gran pintura vascular de la mano de los vasos de Kertsch, obras de extraordinaria riqueza compositiva, probablemente los

únicos vestigios que tendremos de lo que debió de ser la pintura mural del siglo IV a. C.².

VII.1. La exaltación dionisiaca o en busca de un “tema de encuadre”.

La imaginería ática del siglo IV a. C. tendrá una especial predilección por los temas dionisiacos; esta tendencia, presente ya desde las Figuras Negras, se acentuará debido a la progresiva importancia de las escenas de cortejo, en las que Ariadna adquiere un gran relieve. Durante el siglo IV se explotará la temática amorosa entre el dios y la cretense saturando el mercado de imágenes en las que Eros es una figura reiterativa.

En el origen de esta iconografía amorosa subyace un cambio de actitud hacia temáticas femeninas que se percibe claramente en el último cuarto del siglo V a.C. Piezas como la cratera del Pintor de Cadmo (Cat. 485; **Lám.102**) o la hidria de Ciudad del Cabo (Cat. 504; **Lám.119**) ya anuncian la rica iconografía galante del siglo IV. En este sentido, hemos creído necesario estudiar en este capítulo un nutrido grupo de piezas que en términos exactos no corresponden al siglo IV, sino a los años finales del siglo V y que consideramos que son una producción de transición más vinculada a las tendencias del siglo que entraba que a época clásica, por lo que su análisis dentro de este capítulo es más coherente con nuestro discurso iconográfico³.

Hasta ahora hemos estudiado las diferentes escenas de las Figuras Rojas en las que era reconocible un momento del mito de Dioniso y Ariadna o un aspecto de su iconografía vinculado a diferentes contextos, como el nupcial, el teatral o el simposial entre otros. Sin embargo, hemos dejado para el final quizá el tipo compositivo más característico de las escenas dionisiacas, un modelo que viene representándose desde el arcaísmo en el que ahora Ariadna es una figura clave, pasando a encarnar a la seguidora por excelencia del dios: se trata de las escenas genéricamente conocidas como dionisiacas, a las que hemos preferido agrupar bajo el nombre de escenas de ‘exaltación dionisiaca’.

El origen de esta tipología se puede rastrear en las agitadas imágenes de *komos* y de danza que tan repetidamente se pueden encontrar en la producción de Figuras

² Una excelente síntesis sobre el panorama de la pintura vascular del siglo IV la da Villard (2000).

³ La existencia de un punto de inflexión claro en las últimas décadas del siglo V que preludia el cambio del siglo IV ya fue señalada por Metzger (1951: 369ss.).

Negras, especialmente en las copas de los Pequeños Maestros. Bajo la nomenclatura de escenas dionisiacas parece que se han acomodado diversos tipos de imágenes cuya referencia directa a un mito no era clara, pero que pertenecían al ámbito del dios del vino, sean representaciones de la vendimia con sus sátiros, sean escenas de ninfas o de ménades estáticas. Este tipo de imágenes se escapan del sistema taxonómico de la iconografía y los únicos elementos que tienen en común son la presencia del dios y de componentes que nos hablan del amor o simplemente de celebración. Estas piezas encarnan la esencia más pura del dionisismo, en el sentido de celebración del dios y de los dones que ofrece por medio de la fiesta, la música y el amor. Ariadna tiene un protagonismo nuevo porque no sólo es la esposa y compañera del dios sino también la principal de entre sus seguidoras, aspecto no siempre claro en la imagen que tiende a la no diferenciación entre las mujeres de su entorno.

Partiendo de la base de que carecemos de un conocimiento lo suficientemente completo de los relatos míticos dionisiacos, así como de los ritos y celebraciones que se desarrollaron en su entorno, es difícil proponer una lectura que vaya más allá de la pura imagen de tipo festivo que resalta elementos asociados a Dioniso. Dentro de estas piezas hay dos modelos básicos; el primero, que podría enmarcarse dentro de un esquema de celebración, en el que los dioses suelen estar de pie, y el segundo, que ilustraría el esquema de *Pyramidengruppe*, en el que Dioniso y Ariadna aparecen sedentes, normalmente espalda con espalda, acompañados por su tíaso.

El esquema de celebración, en el que los dioses están caminando entre su tíaso se difundió mucho gracias a la feliz solución compositiva que le dio el Pintor de Meleagro, cuya obra puede ejemplificar este nuevo espíritu que imperará en todo el helenismo. Se trata de un pintor que inicia su carrera hacia el 405 a. C. y crea un taller dirigido por él y el Pintor A I que aglutinará a un conspicuo número de artistas cuya actividad se extenderá hasta el 380 a. C. (Curti 2001: 39). Este taller es uno de los más ricos en formas cerámicas de todo el siglo IV; habida cuenta de que lo habitual era la especialización en determinadas formas, sorprende la variedad de piezas realizadas por el taller, destacando las crateras (65), las cílicas (32) y las copas (20) (Curti 2001: 59). Cuando pinta tondos suele hacer estudios de figuras únicas o de grupos divinos, habitualmente enmarcados por una guirnalda vegetal. Su estilo está muy enriquecido por los detalles decorativos, pues sabemos que sentía especial predilección por las vestimentas orientales, como podremos ver en las túnicas brocadas con las que viste a sus personajes. Tiene una afinidad temática con pintores coetáneos como el Pintor de

Cécrope o el de Pronomo y en el uso de vestimentas ligeras y decoraciones florales nos recuerda al Pintor de Midias (Curti 2001: 41).

Una de sus piezas más características es una cratera de cáliz (Cat. 521; **Lám. 146**) en la que nos proporciona la pauta compositiva para poder analizar las demás piezas de este primer tipo. La escena gira en torno a las figuras centrales de Dioniso y Ariadna, rodeados por una muchedumbre de sátiros y ninfas danzantes. La pareja abrazada avanza hacia la derecha en medio del jolgorio protagonizado por el tíaso, mostrando esas particularísimas vestimentas muy ornamentadas que tan sólo encuentran parangón en los vestidos teatrales que vimos en el Pintor de Pronomo⁴. El esquema del abrazo de la pareja parece provenir también de la famosa cratera de Pronomo, en cuyo reverso se podía ver una escena similar aunque en este caso nos hallemos con una solución más abigarrada, favorecida no sólo por la proliferación de personajes sino por la disposición un tanto acogotada de los mismos⁵.

En esta escena el pintor parece no haber querido dejar nada fuera y de ahí la multiplicación de figuras que tienden a dar una imagen un tanto caótica, bastante alejada de la armonía que vimos en el Pintor de Pronomo. Sin embargo, la escena tiene un orden interno basado en destacar a la divina pareja como eje y como motor generador de la celebración. Ariadna lleva una cesta sacrificial en la mano y Dioniso un tirso, y mientras avanzan se miran el uno al otro en señal de complicidad, resaltada además por la presencia del Eros, que literalmente está sobre sus cabezas sosteniendo un *tympanon*. A los lados, sendos sátiros flanquean la escena, uno sentado a la derecha y otro con el pie sobre una roca observando a una ninfa que baila. En el registro superior, el pintor ha colocado a dos ninfas sentadas, cada una a un lado del Eros que toca el *tympanon* sobre las cabezas de los dioses. Todavía deja espacio sobre las asas para duplicar la figura de Eros a la izquierda, y colocar a otro sátiro a la derecha. En el reverso del vaso hay unos jóvenes, algunos de ellos con clámides, probablemente asociados al mundo atlético.

Del mismo autor es una copa de Londres (Cat. 549; **Lám. 147**) que nos devuelve al mundo de la fiesta y de la celebración; el exterior presenta a un Dioniso (por duplicado) imberbe, desnudo y con tirso, atendido por ninfas que llevan fíalas y un

⁴ Metzger (1951: 116) considera que este tipo de escenas propias del Pintor de Meleagro y Pronomo, en las que Dioniso y Ariadna caminan abrazados, representan el momento en que Dioniso se lleva a Ariadna cuyo origen está en la pintura mural.

⁵ El Pintor de Pronomo parece haber sido una fuente de motivos iconográficos para el Pintor de Meleagro y su taller; así vemos determinados esquemas como Dioniso y Ariadna abrazados, una ninfa con un conejo, un sátiro con un conejo o un sátiro apoyado sobre una hidria que se convierten en parte del repertorio figurativo de este taller (Curti 2001: 42).

cántaros, y sátiros danzantes. Es en el tondo (Cat. 549; **Lám. 147b**) donde asistimos a la escena que más nos interesa, Dioniso y Ariadna aparecen abrazados el uno al otro, en un exterior, atestiguado por la planta que hay a su derecha, y ante la presencia de Eros revoloteando con un *tympanon*. El dios está desnudo a excepción de la clámide que le cae por la espalda y Ariadna lleva un *chiton* con un complejo brocado en el torso. Una vez más vemos el gusto del Pintor de Meleagro por representar atuendos barrocos, que, como ya adelantamos, en este caso podría deberse a un interés intencionado por resaltar a Ariadna como extranjera o como esposa.

En el matrimonio heleno el ritual del adorno de los novios era fundamental (véase apartado correspondiente en el capítulo VI), el futuro esposo llevaba un *himation* muy fino y una guirnalda de plantas entrelazadas que influían positivamente, como el sésamo, para la fertilidad, y la menta, un supuesto afrodisíaco. En esta copa, aunque Dioniso va desnudo, sí podemos ver que lleva una extraña corona con una lazada, en la que es imposible identificar sus componentes pero que claramente difiere de la clásica de pámpanos o hiedra a la que nos tiene habituados. Sin embargo, era la novia la que requería más atenciones en cuanto a su adorno, y quizá aquí se encuentre la explicación a la extraña vestimenta de Ariadna en la copa del pintor de Meleagro, pues se trataría de un recurso del artista para una identificación más sencilla de la esposa del dios.

Los amantes también portan instrumentos musicales. Dioniso lleva la lira, atributo normalmente propio de Apolo y que también hemos visto en manos de héroes como Teseo, que vendría a significar su carácter de príncipe bien educado⁶. A su vez Ariadna, tomando a su divino esposo por la cintura, sostiene con su mano izquierda otro *tympanon*. La música, el amor y el vino confluyen en esta pieza; que por tratarse de una copa parece como si las imágenes viniesen a reiterar la función y el valor que el vaso adquiere en el contexto para el que fue realizado. La decoración y la copa en sí misma pasa a convertirse en un potenciador de la propia experiencia del usuario, es decir, el dueño del vaso además de participar en el simposio lo revive o enfatiza con la visión de las imágenes de su copa, que a su vez carga de importancia el propio ritual humano del banquete.

Dentro de la misma tipología, y desde luego siguiendo el modelo creado por el pintor de Meleagro, tenemos una cratera de cáliz de Tampa (Cat. 532; **Lám. 148**) de

⁶ A Dioniso también lo encontramos con la lira en una copa del Pintor de Brigo donde aparece en compañía de sátiros danzantes con crótalos y ramas de vid (París, Cabinet des Médailles 576; ARV² 371, 1649).

época tardía. La pieza es de muy mala calidad pero resulta interesante comprobar cómo el modelo de la pareja abrazada caminando en medio del tíaso se ha convertido en un mero esquema de gran fortuna iconográfica. En este caso son un sátiro y una ninfa los que llevan el cesto sacrificial, mientras que Ariadna sostiene un *tympanon*.

Hay otra variante de gran éxito, dentro de las escenas de tipo erótico en la que uno de los miembros de la pareja o ambos aparecen sentados, mientras a su alrededor hormiguea el tíaso: en una cratera de cáliz del taller del Pintor de Meleagro (Cat. 523; **Lám. 149**) podemos ver el esquema básico. En el centro vemos a Dioniso, de pie y con el tirso, que posa una mano sobre el muslo de Ariadna. Ella está sentada, lleva el pelo recogido en una *splendóne* y sostiene su tirso. Un sátiro se acerca por detrás y llama su atención tocándole el hombro. Otro sátiro, esta vez sedente, equilibra la composición por la izquierda. En la cara B (Cat. 523; **Lám. 149b**), hay una escena de palestra en la que tres jóvenes totalmente cubiertos con sus *himatia* interaccionan. Esta solución para el reverso de los vasos se convertirá en un cliché de la pintura vascular del siglo IV; en algunos casos se colocará a una Niké, cuyo significado como victoria atlética viene a incidir en lo mismo (Robertson 1992: 273).

En otra pieza del mismo taller, una cratera de cáliz de Londres (Cat. 525; **Lám. 150**) tenemos la variante que Metzger (1946: 380) ha llamado del ‘reposo de Dioniso’. El dios aparece como figura central, sedente y con su tirso, volviendo a mostrar su cuerpo desnudo, particularidad que se convertirá en regla en esta época. Ariadna le coge por el hombro y él se gira para mirarla. A la izquierda, una ninfa y dos sátiros asisten al encuentro. En el reverso (Cat. 525; **Lám. 150b**), la escena de palestra está más clara, puesto que el joven del medio está desnudo y parece que se dispone a tirar el disco. A ambos lados vemos a dos muchachos cubiertos con sus mantos, el de la derecha sostiene en su mano un aríbalo, mientras que el otro le acerca algo al atleta, probablemente un estrígilo, por la forma en curva del remate. El uso de estos esquemas repetitivos en los reversos de los vasos responde a un cambio importante en la organización de los talleres. Se trata de la popularización de un sistema de producción en cadena, en el que el pintor más capaz se ocupaba de la cara principal y dejaba a sus aprendices el reverso. Beazley identifica una serie de pintores especializados en los reversos como Peralta Reverse Group, Reverse Group of Napoli 977 o York Reverse Group, que sin duda son los autores de muchas de nuestras piezas (Curti 2001: 17).

Una solución más rica, compositivamente hablando, de esas ‘escenas del reposo de Dioniso’ la podemos ver en una cratera de cáliz del mismo taller de Meleagro

(Cat. 524; **Lám. 151**). La escena está articulada en diferentes niveles, con una solución menos armónica que sus antecedentes más cercanos, es decir, las hermosas hidrias de Midias y su entorno que estudiamos en el capítulo anterior (Cat. 508 y 507; **Láms. 128 y 129**). Sin duda, la fuente de inspiración se halla en esas complejas escenas pero el resultado es de una calidad muy inferior, a pesar de que no podemos negar que explota con mucho éxito los motivos pintorescos dentro de la composición. En esta pieza ambientada en el campo, Dioniso aparece sentado y con su tirso en la parte central superior del cuerpo del vaso. A ambos lados, están dos ninfas y dos sátiros, mientras que en la parte inferior y en una escala menor, vemos a un joven dormido sobre su clámide, que está a punto de ser despertado por un pequeño satirillo que se acerca a él haciendo grandes aspavientos. El esquema de la figura dormida se aplicaba desde el segundo cuarto del siglo V a. C. a las escenas de las ninfas molestadas por los sátiros, o también a Ariadna dormida, como en la famosa copa de Tarquinia (RC 5291; ARV² 405, 1651, **Lám. 152**) en la que Teseo la abandona. Aparte de la evidente travesura del satirillo, a la derecha asistimos a una insólita imagen, una ninfa o una Afrodita amamanta a un pequeño Eros que se apoya en su regazo, ¿una imagen del amor materno? Aunque las escenas de lactantes son muy típicas en la iconografía etrusca, no ocurre lo mismo en el mundo heleno, por lo que su significado se nos escapa.

En la cara B (Cat. 524; **Lám. 151b**), vemos duplicado a Dioniso, que se gira para mirar a Ariadna. La cretense repite el gesto de tocar el hombro de su marido, como en la cratera de Ferrara (Cat. 523; **Lám. 149**), y viene seguida de un eros, que porta un lazo. En la parte inferior, encontramos de nuevo el esquema del abrazo, esta vez sus protagonistas probablemente son Paposileno, con la barba y los cabellos blancos, que sostiene un cántaros, y Hefesto, con una corona y una clámide. A su lado hay un sátiro tendido sobre un ánfora apuntada que brinda con un ritón, más adelante vemos una cratera de cáliz y un ánfora volcada. Bajo el asa otro eros observa cómo un sátiro, que lleva una bandeja, y una ninfa, con una guirnalda, se acercan al dios.

Es una pieza extraordinariamente interesante desde el punto de vista iconográfico y no sólo por la riqueza de motivos sino también por la combinación de los mismos. La figura que más me intriga es la del joven dormido, cuál es su función y por qué aparece en otro plano ajeno a la acción principal. Lleva una corona, quizá de hiedra o de pámpanos, lo que lo identifica como un seguidor de Dioniso y sin embargo no participa de la escena divina. Aparece claramente separado de la misma, por un lado, físicamente por la presencia de esa especie de orla vegetal que lo aísla, y por otro,

mentalmente al estar dormido. Quizá sea mucho suponer que el pintor haya retomado el esquema del durmiente para representar las fantasías oníricas de un seguidor del dios, pero la realidad es que es verosímil que el joven, derrotado por la ingestión del vino, haya caído en un sueño que vemos representado en la parte superior del vaso. En él se despliegan todas las imágenes evocadoras del consumo del vino, el tíaso, Hefesto, Paposileno, el amor y sobre todo, Dioniso y su esposa. En este caso, “el sueño de la razón” no produce monstruos sino la alegría de participar en vida de los dones de Dioniso.

La carnación blanca hace resaltar el papel de Ariadna en una serie de escenas dionisiacas. En ambas piezas se perfila como el centro de atención iconográfica. En la cratera de Alemania (Cat. 541; **Lám. 153**) Dioniso pasa su brazo por los hombros de su esposa, mientras los dos se alejan danzando hacia la derecha, en medio de su tíaso. En la cratera de Nápoles (Cat. 542; **Lám. 154**) está sobre un podium, al lado de Dioniso sedente, mientras que un sátiro la invita a seguir la danza de las ninfas.

Otra variante de estas escenas de celebración se vale del esquema compositivo denominado *Pyramidengruppe*, que usa Gasparri (1986: 485) para organizar toda una serie de vasos en los que Dioniso y Ariadna aparecen sentados formando un triángulo isósceles. En nuestro repertorio ya lo hemos visto en la lecanide de Ferrara (Cat. 498; **Lám. 116**) y se difundirá mucho en las escenas amorosas del siglo IV a. C.

En una cratera panzuda de Londres (Cat. 543; **Lám. 155**) vemos claramente cómo se estructura este tipo de imagen. Dioniso y Ariadna, espalda con espalda, presiden la parte central superior de la escena y a su alrededor el tíaso participa activamente de la celebración. Dioniso levanta en alto su ritón, su viejo atributo del arcaísmo, y mira hacia su esposa, ella lleva un *chiton* transparente y un *himation* bordado, y sostiene un tirso. A su lado un sátiro toca el *tympanon*, a la derecha del dios una ninfa hace el gesto de la seducción con el velo. Justo bajo los dioses, un joven sátiro ejerce de copero tal y como hacía Enopión (**Lám. 68**) en las Figuras Negras. En su mano derecha vemos una pequeña enócoe en escorzo mientras que con la otra sostiene un ritón. A su lado aparece el motivo del sátiro reclinado sobre un ánfora, que probablemente era la contenedora del vino. Todas las figuras van coronadas con cintas o guirnaldas y muchas llevan tirsos floreados. A nuestro pintor le interesaba dar una imagen muy rica de esta celebración, así lo materializa en las vestimentas estampadas de las ninfas y en el bello manto de Ariadna. En el otro lado de la cratera hay un alegre *komos*, formado por cuatro muchachos coronados de laurel que sólo cubren su desnudez

con exiguas clámides. Llevan varas, antorchas y uno toca la doble flauta; sin duda son el paradigma de la fiesta mortal haciendo *pendant* con la divina.

Junto a estas escenas en las que Dioniso y Ariadna suelen ir acompañados de escenas de palestra o fiesta contamos con un pequeño número de piezas en las que vemos la combinación con mitos reconocibles como una centauromaquia (Cat. 530), un Amazonomaquia (Cat. 536), Heracles y Deyanira (Cat. 548) o Poseidón y Amimone (Cat. 533), que demuestran todavía cierto interés por temáticas mitológicas diferentes que paulatinamente irá desapareciendo en pro de un repertorio mucho más reducido. Dentro de ese repertorio destacarán las escenas referidas al culto de Eleusis o al delfico; sobre todo en la producción de Kerstch conservamos un único vaso en el que parece que Ariadna forma parte de un ritual asociado con los misterios. Se trata de una cratera del Pintor de Toya (Cat. 539; **Lám. 156**) en la que la una mujer o un diosa, quizá Ártemis, sostiene dos antorchas en medio de dos parejas. A la izquierda está Apolo con su rama de laurel; a su lado una mujer con *chiton* y una especie de vara en la mano, está coronada con una cinta: quizá sea Leto. A la izquierda, encontramos a Dioniso con su tirso y a una mujer sin atributo alguno, probablemente Ariadna. En el reverso volvemos a ver una escena estándar de tres hombres cubiertos con mantos, dos de ellos con sus bastones.

El significado de la escena principal es enigmático, la ambigüedad iconográfica de sus componentes nos impide ser categóricos con nuestra propuesta pero parece aludir al culto de Apolo y Dioniso en Delfos; ambas divinidades aparecen frecuentemente asociadas e incluso confundidas en la cerámica de la época. Por otro lado, conviene tener presente que el Pintor de Toya ha sido individualizado como uno de los componentes del Grupo de Telos (Sánchez 2000: 35), es decir un pintor de segunda clase cuya obra ha aparecido en suelo íbero y que se caracteriza por crear escenas con dioses muy ambiguas, probablemente en un intento de adaptarse lo mejor posible a las divinidades locales⁷.

⁷ En torno al Pintor de Telos orbitan figuras como el Pintor de la Grifomaquia de Oxford, el Pintor del Tirso Negro o el Pintor del Bizco (“Retorted”). La mayor parte de la producción se halló fuera de Grecia, en mercados periféricos y muchos en el Occidente. Decoran sobre todo crateras de campana, aunque también aparecen de cáliz y pélices. Su estilo es muy descuidado, con un dibujo poco preciso y un uso abundante de toques de color que proporcionan un resultado bastante llamativo. Su temática favorita es la dionisiaca, que ocupa casi un 70% de la producción (Sánchez 2000: 35). La figura principal es el Pintor de Telos, su obra es la de mejor calidad y se ha encontrado en toda la cuenca del Mediterráneo. Iconográficamente comparte el interés por la temática dionisiaca, aunque en realidad sean más bien imágenes con elementos asociados al ambiente del dios más que escenas en las que Dioniso participa.

A la vista de este nutrido grupo de imágenes y de su enorme popularidad a lo largo del siglo IV a. C. es inconcebible que se trate de escenas sin importancia, de relleno o vacías de contenido. Aunque es muy aventurado decir que se trate de imágenes que representen algún tipo de ritual dedicado al dios, lo que es innegable es que debieron de ser un eco de una realidad religiosa de la época que explique su gran difusión y aceptación. En un primer nivel de interpretación podría aducirse que se trata de escenas cuyo objetivo es aludir a la felicidad dionisiaca en sí misma, sin embargo en un segundo nivel más profundo debían de ser imágenes que evocaban un tipo de actitud vital refrendada por el culto al dios y que probablemente fuesen más que una imagen alegre ante los ojos del usuario de la pieza. Para Curti (2001: 80) la frecuencia con la que aparece el tema dionisiaco en la cerámica del siglo IV es una expresión del creciente individualismo de la sociedad ática, que ya no busca grandes temáticas impregnadas de valores éticos y morales sino una evasión hacia un mundo del divertimento. La idea de la imaginería como válvula de escape social es muy interesante pero difícilmente puede regir para la actitud en el gusto de todo un siglo; digamos que, en cierta medida, se puede hablar de una banalización de los motivos dionisiacos, especialmente de aquellos destinados a un público ‘bárbaro’, pero también es cierto que su extraordinario éxito, no sólo en el siglo IV, debe de ser resultado de una pulsión más profunda y arraigada en la mentalidad helena que explicaría su enorme pervivencia.

VII.2 La intimidad de Eros.

En cuanto a la temática amorosa hay una continuidad con la serie de vasos con Afrodita y Eros del siglo V pero imbuidos de un nuevo espíritu, donde se ve una eclosión de imágenes de fantasía en las que no se puede reconocer una escena de gineceo o un mito concreto sino representaciones genéricas del triunfo del Eros. Esto se traduce en la importancia que tiene la figura del joven dios alado, que aparece multiplicado en todo tipo de escenas, no sólo con Dioniso y Ariadna. El número de piezas de este apartado es bastante conspicuo, son vasos a grandes trazas homogéneos y hemos encontrado interesante presentarlos desde dos puntos de vista, por lado analizaremos las escenas amorosas en general y por otro, haremos una selección de aquellas en las que se puede rastrear una mayor importancia de la mirada como elemento generador del deseo, analizando aquellas piezas en las que el cruce de miradas entre los amantes sea una posible clave de lectura y aquellas ya abiertamente eróticas.

a) Escenas amorosas.

Ya habíamos adelantado que en el siglo IV a. C. se produce un fenómeno de bipolarización de la producción cerámica, por un lado aquella destinada a un público occidental, que se caracteriza por escenas ambiguas de tipo dionisiaco, y por otro, las escenas de fantasía en las que los amores de Dioniso y Ariadna juegan un papel fundamental, que se desarrollarán ampliamente en la producción de Kerstch.

Dentro de las escenas amorosas es posible establecer dos grupos, un primero en el que se podría entender una reinterpretación del hallazgo de Ariadna por parte de Dioniso, y un segundo en el que se presenta una imagen de la pareja más genérica, donde existen elementos que aluden a su relación amorosa: en muchos casos aparecen ambos sentados bajo el esquema del *Pyramidengruppe*. La cerámica de Figuras Rojas de esta época ha derivado en una especie de manierismo. Los vasos se estilizan al máximo, al igual que lo hacen las figuras y hay una clara preferencia por dos formas, por un lado las crateras de cáliz, sobre todo presentes en el primer grupo, y por otro las crateras panzudas, que junto con las pélices son las favoritas del segundo.

Este primer grupo de piezas nos interesa en tanto en cuanto parece recoger el esquema iconográfico del adorno de la novia y lo aplica con mucha libertad al modelo de amor mítico. En escenas mortales es bastante común encontrarnos con imágenes de gineceo en las que la prometida está arreglándose, acompañada por sus *nymphokomoi*. Estas imágenes suelen mostrar a la novia presidiendo la escena, sedente, mientras alguna de sus esclavas le acercan un lazo, una guirnalda o un collar. En algunos ejemplos es el propio Eros el que atiende a la futura esposa. En este caso el artista se vale de este modelo iconográfico para aludir a los amores de Dioniso y Ariadna, como si se tratase del momento mismo en el que el dios descubre a la joven y cae rendido ante su *charis*.

En esta serie de piezas Ariadna es el centro absoluto de la composición⁸. En la temática dionisiaca hemos visto cómo paulatinamente la figura de Ariadna ha ido tomando cuerpo hasta tratar de igual a igual a Dioniso. En estos momentos asistimos al despliegue de una iconografía en la que Ariadna es el centro y su esposo ejerce casi de espectador. El esquema es claro y reiterativo, Ariadna suele presidir la escena,

⁸ Pertenecen a este grupo temático las piezas: Cat. 555, 559, 562, 567 (ésta presenta una variante pero el significado viene a ser el mismo), 569, 570, 571, 573 y 585.

normalmente sentada, acompañada por algún miembro del tíaso y ante la mirada de su esposo. Dioniso está a su lado de pie y observando, mientras un Eros la acicala o le acerca algún elemento de tocador. Las escenas de la cara B se estructuran en tres grupos diferenciados: el primero está formado por jóvenes cubiertos con mantos con una posible lectura sexual, el segundo nos habla de escenas de palestra y el tercero muestra una pareja ninfa-sátiro, o una ninfa entre sátiros.

Una de las piezas en mejor estado de conservación es un cratera de cáliz de La Habana (Cat. 570; **Lám. 157**) en la que Ariadna está sentada sosteniendo un tirso. Lleva un *chiton* decorado con dos bandas verticales y un *himation* recogido en su regazo, con la mano derecha levanta el velo de su espalda en expresión de *charis*. Detrás se aleja un sátiro con la nébride y un *tympanon*. Delante de la diosa un Eros de enormes alas le acerca algo, probablemente un adorno o un lazo que debía de estar sobrepintado y lo hemos perdido. Inmediatamente delante está Dioniso, como un joven atleta desnudo, con la clámide en sus hombros y con una corona de cintas. El dios se apoya sobre su tirso mientras mira hacia su esposa, que con el gesto que hace está remarcando su poder de seducción. En la otra cara presenciamos el encuentro de dos jóvenes en una palestra, insinuada por la columna del fondo.

En esta pieza parece como si el pintor hubiese decidido reinterpretar la escena del encuentro de Ariadna en la costa de Naxos de una manera más ‘civilizada’, y presenta a la muchacha como una joven novia que se acicala en el gineceo.

Otra pieza de las mismas características es una cratera de cáliz de California (Cat. 562; **Lám. 158**). La escena repite, a grandes rasgos, el esquema básico, con la particularidad de que Ariadna, esta vez, lleva un *chiton* transparente que sin duda es un elemento que tiñe de erotismo la escena. Está sentada sobre un *clismos*, la túnica le cubre el regazo, mientras con su mano derecha levanta el leve velo que la ‘protege’. Eros ocupa la práctica totalidad del espacio entre los esposos; Dioniso, de nuevo desnudo y con la corona de lazos, apoya su pie sobre una roca mientras mira atentamente hacia su esposa, en su mano lleva su tirso con una lazada, que podría considerarse una decoración de tipo nupcial. Detrás hay una puerta cerrada. La novedad está en la presencia de un joven en el extremo derecho, detrás de la esposa. Está desnudo y señala con su brazo extendido a Dioniso, mientras se dirige hacia el lado contrario. Sobre el asa, un sátiro se acerca con una guirnalda. En el reverso hay tres jóvenes envueltos en *himatia*, los de los lados llevan sus estrígilos y el de la derecha también su aríbalo.

En esta cratera la escena, a pesar de la presencia del *clismos*, se desarrolla en el exterior y la figura del joven desnudo nos hace pensar que se trata del momento en el que Teseo abandona a la cretense. Se trata de una versión galante de los hechos, principalmente porque la joven está cómodamente sentada y atendida por Eros: ha quedado ya lejos el esquema iconográfico que resaltaba la difícil separación de los amantes (Cat. 482; **Lám. 100**). Ahora Ariadna se muestra radiante ante su futuro esposo, sin ni siquiera mirar hacia Teseo. La puerta que aparece detrás de Dioniso debe de ser una imagen del nuevo *oikos* que están a punto de fundar Dioniso y Ariadna. Ya la vimos en una píxide de Londres (Londres, 1920.12-21.1, ARV², 1227,23; **Lám. 121**), a la que se asoma la madre de la novia para ver partir el cortejo.

Una variante sobre el mismo esquema es la que vemos en una cratera de cáliz de la misma época conservada en Tubinga (Cat. 567; **Lám. 159**). Dioniso aparece sentado, con su corona de cintas y el tirso; se gira hacia la derecha, por donde viene Eros con un *tympanon* y un lazo, introduciendo a Ariadna. Ella (Cat. 567; **Lám. 159b**) se acerca hacia el dios cubierta por un *himation* que no deja más que entrever el *chiton* transparente que lleva debajo. La pose un tanto coqueta de la joven se corresponde con la ninfa que está al lado del dios y sostiene en alto un espejo, el elemento por antonomasia del tocador femenino. Un sátiro se aleja por la derecha. En el reverso dos jóvenes envueltos en sus mantos hablan entre sí; hay una columna en el medio.

Este uso de una iconografía que se vale de esquemas asociados con las imágenes de tocador femenino tiene su ejemplo más claro en una cratera de cáliz del Grupo LC (Cat. 563; **Lám. 160**) que presenta a la pareja sentada uno frente al otro. Dioniso está sentado sobre su *himation*, mostrando su torso desnudo y llevando su tirso. Eros se acerca a él y le ofrece una corona, señal del amor de Ariadna. Ella está sentada sobre una especie de cofre con forma de cálato, lleva una corona de hiedra y un *chiton* (**Lám. 160b**). En sus manos sostiene dos elementos indispensables en el tocador femenino, un espejo y un *alabastron*. En el reverso, un efebo y un hombre barbado hablan envueltos en sus mantos, en medio está una columna dórica.

La escena es extraordinariamente interesante porque reúne en una misma imagen una serie de elementos asociados a las actividades de la mujer y la representación de una pareja de dioses. El cálato sobre el que está sentada podría ser una alusión a la labor de la lana y el telar, que sabemos que era una tarea exclusivamente femenina fundamental en la economía doméstica del *oikos*. A ello hemos de añadir la presencia del alabastron y del espejo, dos objetos que hablan de la belleza y de la seducción,

digamos que se podrían considerar una expresión clara de la *charis* de la esposa. Al lado de Ariadna y frente a ella está su esposo, Dioniso, que recibe de Eros una corona, objeto que sabemos tiene claras connotaciones amorosas, sea como ofrenda de amor sea como la corona de brillantes estrellas que recoge el mito de la pareja. En esta cratera de cáliz vemos una imagen de la intimidad del divino matrimonio, en las que se resalta, por medio de elementos secundarios, el papel de la esposa y el nexo amoroso que la une a su marido.

El segundo grupo de vasos es mucho más heterogéneo en términos de composición, prevaleciendo las escenas en las que los dioses aparecen sentados, en muchos casos en *Pyramidengruppe*. La pieza más antigua de este repertorio es una cratera panzuda hallada en una tumba en Spina (Cat. 586; **Lám. 161**). En el centro tenemos el esquema canónico en triángulo isósceles. Dioniso está sentado sobre un lecho cubierto con una piel de felino y dos cojines bordados, un *himation* le cubre las piernas y está coronado de hiedra y con lazos. En su mano sostiene un tirso que, como todos los demás del vaso, tiene un lazo en el asta. A su lado y girando la cabeza hacia él, está Ariadna, vestida con un peplo y con un nébride, en su regazo lleva un arpa triangular que está tocando. A la derecha un sátiro apoyado en su tirso y cubierto con un nébride parece escuchar la música. Sobre la pareja está Eros, coronando el triángulo compositivo. A la izquierda, tanto una ninfa, que se apoya en su tirso, como un sátiro, sobre una columnilla, escuchan absortos la música del arpa. En el reverso se repite una escena de efebos cerca de una pilastrilla.

La pieza ha sido identificada por Gasparri (1986: 743-45) como la escena de un *Hieros gamos*, probablemente por la presencia del improvisado lecho, que aludiría al tálamo, y los lazos que podrían formar parte de una decoración nupcial. Sin embargo, creo que no es más que una imagen del amor de Dioniso y Ariadna, con connotaciones eróticas, que alude a la felicidad divina más que a cuestiones de fertilidad con las que se la relaciona (Berti y Gasparri 1989: 46).

Este tipo de composición se difundirá mucho en la cerámica del siglo IV pero tendrá una especial fortuna en el helenismo y todavía lo encontraremos reiteradamente en los sarcófagos romanos. Un ejemplo muy característico lo podemos ver en un espejo conservado en Boston (01.7513; **Lám. 162**) en el que, a pesar de su mal estado, podemos ver el uso del mismo esquema en triángulo. Ariadna posa su mano en el hombro derecho de su esposo y éste le devuelve el abrazo. Ambos están sentados sobre

un lecho que vuelve a estar cubierto por una nébride, a la vista de la zarpa que está a los pies de la joven.

Por último nos restan toda una serie de vasos en los que el elemento en común, más allá de la evidente representación de Dioniso y Ariadna, es la presencia marcada de Eros como figura de relevancia. Se percibe sobre todo en dos pélices contemporáneas que ejemplifican muy bien el espíritu de la nueva pintura de vasos de estilo de Kertsch. La primera está en el Museo Británico (Cat. 591; **Lám. 163**), en la que Dioniso, desnudo y sedente, se vuelve hacia su esposa. Ariadna, también sentada, recibe de Eros una tenia o una corona. A sus pies una pequeña pantera juega con su *himation*. Detrás de la diosa está Pan sentado sobre una roca y tocando una trompeta. En el extremo izquierdo aparece un sátiro al lado de Dioniso. En la cara B, una ninfa y los dos sátiros que la flanquean se apresuran hacia la derecha, como en un intento de presenciar la escena del anverso. En esta pélice el erotismo ya es muy explícito, Ariadna lleva el torso completamente desnudo mientras recibe el presente de Eros. Algo similar encontramos en otra pélice del Hermitage (Cat. 592; **Lám. 164**). Esta vez los esposos aparecen sentados uno en frente del otro, y Ariadna cubre su desnudez sólo con el *tympanon* sobre el que reposan sus brazos. Está sentada sobre una roca, mientras Eros, que ocupa el lugar central, le alarga una cinta o un collar. Dioniso la observa sentado en su *clismos* y a los lados hay dos sátiros de pie.

b) La mirada de los amantes.

Más allá de las imágenes en las que Eros actúa como un personaje más, sea en las escenas de persecución erótica, sea en representaciones nupciales, tenemos una serie de piezas donde su presencia se intuye y se alude a través de elementos más sutiles. En muchos vasos de nuestro repertorio Eros interviene como la fuerza inspiradora del amor a través de la mirada.

En la cultura griega el sentido más privilegiado es la mirada; Platón decía “*es la vista, en efecto, para nosotros, la más fina de las sensaciones que, por medio del cuerpo, nos llegan*” (*Fedro*, 250d). Esta especial concepción de la vista hace que sea el sentido por excelencia del amor⁹. Los griegos concebían el enamoramiento como un hecho que constaba de un sujeto activo y otro pasivo. El objeto del sentimiento lo que hace es

⁹ Sobre la importancia del sentido de la vista es muy interesante el estudio de Suárez de la Torre (2004) que analiza el llamado “efecto Andrómeda”. También véase el ya clásico Frontisi-Ducroux (2003).

despertar involuntariamente el amor en alguien, éste, a su vez, trata de que ceda a sus pretensiones. En palabras de Adrados (1995: 44) “La persona amada tiene objetivamente: eros, *pothos* e *hímeros*; y la que ama lo tiene subjetivamente”. De esta manera el enamorado se ve tocado por Eros a través de la mirada, de nuevo Platón nos lo describe así: “Y es que, en habiéndolo visto, le toma, después del escalofrío, como un trastorno que le provoca sudores y un inusitado ardor. Recibiendo, pues, este chorreo de belleza por los ojos, se calienta con un calor que empapa, por así decirlo...” (*Fedro*, 252 a-b).

La mujer en el mundo griego es la que seduce, mientras que el hombre es el que sufre los efectos. Es en la literatura donde podemos corroborar la función de cada sexo en el ámbito del amor. Allí las heroínas presentan modelos ajenos a los cotidianos y libres de la *sophrosyne*. Estas figuras míticas servían de espejo para las mujeres convencionales y también de válvula de escape para los estrechos límites entre los que vivían las mujeres helenas (Adrados 1995: 94). Sobre todo en la tragedia es en donde podemos hallar más ejemplos de esos amores: Clitemnestra, Deyanira, Medea... son ellas las que están en el centro del acontecer erótico.

En nuestro caso Ariadna, cuyo abandono en Naxos y su posterior unión a Dioniso se difunden, cuando menos, desde finales del siglo VI a. C., será uno de los temas favoritos del Helenismo. En la cerámica asistimos a un renovado interés por su imagen en el entorno de Dioniso con la llegada de las Figuras Rojas, y en época tardía se subraya su papel de amante y esposa del dios, multiplicándose las imágenes amorosas de ambos.

Hemos visto la figura de la princesa cretense en diversos contextos en los que se puede ratificar la presencia del componente amoroso, materializándose en escenas más concretas referidas a los rituales nupciales. Sin embargo, ahora nos centraremos en una serie de imágenes cargadas de contenido erótico implícito.

El primer vaso es una cratera de cáliz (Cat. 558; **Lám. 165**) en la que podemos ver una bella escena de celebración. En el centro Dioniso, sentado sobre su clámide, se inclina para recibir el beso de su esposa. Ella está vestida con un *himation* estampado, que probablemente sea un traje nupcial. Ambos están flanqueados por dos figuras aladas que los observan, uno es Eros y otro, quizá, Hímero. A los pies del grupo central, un sátiro sostiene una bandeja llena de frutos, mientras una ninfa se acerca y otra hace el gesto de levantar la esquina de su velo, como señal inequívoca de seducción. También hay una cornucopia en el suelo, doble alusión a la abundancia, por un lado, la propia de una celebración nupcial, y, por otro, la vinculada a las divinidades de origen agrario. La

otra cara del vaso viene a completar esta imagen, con ninfas y sátiros que llevan lazos, un odre y un ritón, referencia explícita al vino.

El motivo central es el cruce de miradas de los esposos previo al beso. El tema del beso propiamente dicho no será un motivo muy difundido en la cerámica ática, pero veremos que existen algunos ejemplos que anticipan las soluciones que encontraremos poco después en la cerámica del Magna Grecia.

La importancia de la mirada como elemento que sanciona y genera el amor en un pareja se hace eco en la iconografía, que claramente diferenciará entre las escenas de uniones no consentidas, en las que no existe ese intercambio, y los amores de Dioniso y Ariadna en donde encontraremos ese tipo de sutilezas. En una cratera de Munich (Cat. 564; **Lám. 166**), Ariadna rodea con su brazo el cuello de su esposo, mientras éste se vuelve amorosamente. En la poesía encontramos las mejores evocaciones de este sentimiento.

Otra vez Eros, mirándome lánguidamente con sus ojos bajo sus párpados oscuros, con mil incitaciones me empuja dentro de la red inextricable de Afrodita (Íbico, PGM 6).

Si seguimos a Calame (2002: 87), el vaso pintado poseería una similitud con el poema erótico, “versos que relatan el amor e intentan al mismo tiempo seducir como poema, versos gustosamente ofrecidos como homenaje a la doncella o al joven amado”. Este autor defiende que existen concomitancias evidentes entre la labor del ceramista y la del poeta y, sobre todo, que ambos producen obras que se pueden llegar a entender en el mismo sentido. El vaso como objeto que se solaza en la mirada y en el deseo de los amantes se puede rastrear en otras piezas en las que la mirada es un elemento que coadyuva a la presencia de Eros para hacernos entender el tipo de relación que une a nuestros personajes. En una estilizada cratera de cáliz de Atenas (Cat. 577; **Lám. 167**) el pintor usa el esquema del *Pyramidengruppe* para representar a Dioniso y Ariadna, que se vuelven el uno hacia el otro mientras Eros los corona. Esta imagen claramente sensual, no sólo por la presencia de Eros, sino también por el gesto de alzarse el velo de la esposa, está acompañada, en la cara B, por una de esas escenas genéricas de palestra. Una vez más, volvemos a toparnos con una visión de Dioniso asociado a la juventud y sobre todo al paso a la vida ciudadana. Son abundantes los ejemplos en los que Dioniso aparece acompañando representaciones vinculadas a efebos, sea en contextos deportivos, sea en contextos con posibles lecturas eróticas. En todo caso, su presencia lo delata

como divinidad protectora o propiciadora de los momentos decisivos para la llegada a la vida adulta.

Muchas veces los vasos nos hablan, no sólo a través de las imágenes, sino también gracias a las inscripciones¹⁰. Era costumbre en los contextos pederásticos los regalos a los jóvenes amados; entre ellos destacan los vasos con las llamadas “proclamas pederásticas”, que eran lisonjas que se grababan en los cuerpos de los vasos y que iban dirigidos al *erómenos*. Este uso de los vasos como un medio para seducir, al igual que lo hacen las palabras, también se puede ratificar en imágenes carentes de inscripciones. Las imágenes para la seducción no se valen de escenas explícitas de sexo, que, aunque eran muy comunes en las primeras décadas del siglo V, expresan el amor desenfrenado y animalizado, muchas veces protagonizado por sátiros. Esta sexualidad salvaje tiene su correlato en la poesía vulgar, mientras que las imágenes que se solazan en la belleza de los cuerpos desnudos, en las escenas de cortejo y persecución erótica se pueden comparar con los sutiles versos de Safo. En la cerámica, los amores de Dioniso y Ariadna se expresan en estos términos en piezas como una lécito de Lamia (Cat. 603; **Lám. 168**), en la que Ariadna le lanza una mirada apasionada a su amante, mientras él la sostiene en su regazo. El atuendo, la transparencia de las telas, y el velo que le cae por la espalda nos hablan del poder de seducción de la amante. Dioniso, sentado sobre una roca la mira arrobado, casi haciéndose eco de las palabras de Platón “entonces ya aquella fuente que mana, a la que Zeus llamó deseo cuando estaba enamorado de Ganimedes, inunda caudalosamente al amante, lo empapa y lo rebosa... Así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado” (*Fedro*, 255c).

En el siglo IV hay una especial predilección por las temáticas galantes que ya empieza a manifestarse los últimos años del siglo V, la situación de la mujer con respecto al hombre había cambiado mucho en relación a la época de la poesía de Safo e Íbico. Hay una nueva percepción del mundo femenino favorecida con las obras de Eurípides, donde el amor, que en los relatos épicos y trágicos era un elemento que se cruzaba en el camino del héroe pero que no lo detenía, pasa a convertirse en el argumento central de la obra (Adrados 1995: 127). Estas novedades literarias habrían de tener repercusiones en el mundo figurativo. En el 350 a.C. Praxíteles da el pistoletazo

¹⁰ Para el tema de las inscripciones en los vasos es interesante el trabajo de F. Lissarrague (1994).

de salida para la representación de la mujer desnuda y de ahí en adelante será el tema estrella para los artistas. En cuanto a la literatura, en el helenismo y después bajo la dominación romana será el momento dorado de las heroínas. Ariadna se convertirá en el prototipo de la joven abandonada, en la angustia del amor perdido, cantada por los poetas como Catulo y Ovidio, pero es ahora en el siglo IV cuando se forja su imagen como la seductora esposa de Dioniso.

Bajo estos nuevos parámetros se deberían leer muchas de las imágenes del amor de diferentes vasos. Una de las piezas que, desde mi punto de vista, es muy interesante para ilustrar este cambio de mentalidad es una enócoe del Hermitage (Cat. 601; **Lám. 169**). En ella podemos ver probablemente el único ejemplo del *symplegma* de Dioniso y Ariadna en la cerámica ática. Están en el medio de la naturaleza, flanqueados por dos sátiros, uno que se aleja y otro que a escondidas parece que trata de robar el ánfora que yace en el suelo. La pareja aparece en un momento de gran intimidad. Dioniso, completamente desnudo abre sus brazos para acoger en su regazo a Ariadna. Ella, con un *himation* transparente, entrelaza sus brazos al cuello de su esposo, pronta a recibir su abrazo. Las miradas de ambos se cruzan y vemos cómo la esposa se acerca deseosa al calor de su marido. En el pasaje de Jenofonte que estudiamos en el capítulo de fuentes literarias, se recogía una imagen similar protagonizada, esta vez, por un mimo. Esta escena llena de afecto y de sensualidad nos habla una vez más sobre el feliz matrimonio, sobre el amor dentro del matrimonio¹¹. Más allá de la función social que desempeñaba la institución del matrimonio, y más allá de la idea de la esposa como mera ‘productora’ de ciudadanos, esta escena nos recuerda la difundida imagen erótica de los dos amantes, que instantes antes del encuentro sexual cruzan sus miradas llenas de amor y deseo.

Estas novedades hacen que el amor se convierta en un sentimiento bilateral en el que son dos sujetos, dos polos iguales. Algo similar podemos ratificar en los “canciones ante la puerta cerrada” o *Paraclausíthuron*.

La representación de un *symplegma* de Dioniso y Ariadna la podemos ver en otro tipo de manifestación artística, se trata de los espejos que son una fuente muy rica de iconografías galantes. En concreto se conserva uno en San Petersburgo (1834.43; **Lám. 170**) en el que a pesar de su mal estado de conservación se puede reconstruir la escena originaria. En un dibujo publicado por Schwarzmaier (1997) (**Lám. 171**) vemos

¹¹ Metzger (1951: 124) ve la posibilidad de que exista influencia de un drama satírico de los amores de la pareja, que a su parecer se reflejaría en el motivo del sátiro que trata de robar el ánfora llena de vino aprovechando la distracción del dios.

cómo en un espacio natural Dioniso está tendido en el regazo de su esposa, ella abre su manto y lo acoge en su abrazo. Delante se ve a una pantera, felino asociado al dios cuya significación sensual no puede pasar desapercibida en este contexto. El pequeño que aparece tendido debajo de los dioses probablemente sea un eros.

El gesto que hace Ariadna con su *himation* extendido es muy interesante porque es una alusión directa al encuentro sexual inminente. La importancia del manto en las uniones sexuales se puede constatar en las escenas de una pareja que comparten un manto mientras hacen el amor (Chiusi, Mus. Arch. Naz., P66; **Lám. 172**). El manto habla pues de la vida conyugal como el lugar idóneo para la unión sexual lejos de las miradas ajenas y posibilita por tanto una cierta ‘segregación espacial’. Esta necesaria privacidad se vincula con la costumbre de que el tálamo poseyese una especie de baldaquino o *pastos* (Magnien 1936: 116) que asegurase la intimidad de la primera noche de los esposos. La unión de los amantes bajo el manto tiene un valor moral y también de protección. El novio se vale del manto para arropar cuidadosamente a la joven e iniciarla a la vida de adulto según los modelos paradigmáticos divinos (Arrigoni 1983: 50). El ejemplo proporcionado por los dioses para las uniones respalda esta costumbre cotidiana. Hera suele aparecer representada con su manto abierto al lado de su esposo Zeus, así están en el friso del Partenón, y en su unión en el monte Ida unas nubes les sirven de protección. Apolonio de Rodas cuenta (3.1204-6) que Jasón e Hipsípila se unen bajo un ligero manto al aire libre: quizá sea este pasaje el que haya inspirado al artista para elegir el motivo del espejo.

La iconografía ática nos ha legado una interesante escena en una cratera de campana del Pintor de Erbach (Cat. 580; **Lám. 173**) en la que Dioniso y Ariadna comparten un apasionado beso. La pareja centra la composición, ambos están sentados, ella delante de él, dándole la espalda, el dios la abraza y ella inclina su cabeza para besarle, sosteniéndole la cabeza. Un Eros sobrevuela la escena llevando una bandeja, igual que el sátiro que está delante de los dioses. Un segundo sátiro parece estar colocando la clámide sobre la que se sienta el dios. Al lado de las asas vemos a la derecha a Apolo con su rama de laurel y con una guirnalda y a la izquierda a una ninfa con el *tympanon*. En el reverso vuelve a aparecer la escena de jóvenes envueltos en mantos.

La pieza es muy interesante porque presenta un esquema compositivo del abrazo-beso por la espalda que tendrá mucha fortuna figurativa en la cerámica suritálica, en concreto reaparecerá en la fábrica lucana y de allí se difundirá. Este vaso apareció en

suelo italiano, lo que puede ser la clave para entender el origen del modelo que posteriormente será típico de la cerámica de la Magna Grecia¹². Se conserva una pélice en Harrow (Cat. 593; **Lám. 174**) en la que podemos ver de nuevo el uso de ese esquema del beso. En la cara principal aparece Dioniso desnudo y con la clámide, sostiene un tirso con la derecha y pasa el otro brazo por la espalda de Ariadna. Ella está sentada, con un *tympanon* a sus pies, lleva un *himation* y una tenia y hace el gesto de alzar el velo. A la izquierda un sátiro está sentado sobre un roca y alza las dos manos como si sostuviera algo; entre él y Dioniso hay un pájaro, quizá una perdiz, que es un animal asociado con la fidelidad. A la derecha otro sátiro se aleja. En el reverso (Cat. 593; **Lám. 174b**), un sátiro entra en la escena bailando, delante hay una mujer con un manto y el pelo recogido en una tenia, que saca algo de un cofrecillo y lo extiende hacia la pareja que comparte una *kliné*. Encima hay un Eros que lleva un lazo. En la *kliné* vemos a dos amantes, ambos con los torsos desnudos, que se besan. Ella de espaldas a él y sentada en sus rodillas se gira para besarle mientras el le agarra un pecho. En el borde de la *kliné* una mujer está sentada, y tiene un sátiro al lado con un gesto de exclamación. Debajo del lecho se repite el mismo pájaro.

No podemos asegurar que los protagonistas de la escena del beso vuelvan a ser Dioniso y Ariadna pero es probable puesto que los sátiros participan en la ambientación. Pero lo importante no es la identidad de los amantes sino el hecho de que Dioniso y Ariadna aparezcan como divinidades que tutelan el encuentro amoroso de la pareja. Ellos mismos son un modelo de matrimonio feliz y amantísimo y al lado de una pareja humana, en el caso de que no sean ellos mismos duplicados, no sólo protegen su amor sino que son paradigma para los mortales.

Asimismo conservamos numerosos espejos del siglo IV en los que el beso es uno de los temas favoritos y alguno tiene como protagonistas a Dioniso y Ariadna (Züchner 1942). En un ejemplo conservado en Atenas (**Lám. 175**) datado a mediados del siglo IV, vemos un esquema similar al que usan los pintores vasculares en escenas de la pareja, como en la cratera de cáliz conservada en Londres (Cat. 558; **Lám. 165**). En el espejo, Ariadna aparece sentada al lado de su esposo en un ambiente rocoso, que recuerda, al igual que vimos en el otro espejo de San Petersburgo, al pasaje de Apolonio de Rodas.

¹² Sobre el tema de la seducción, sobre todo para la cerámica suritálica, véase Baggio (2003). La pélice como forma es típica de la cerámica del siglo IV, sobre todo en la producción de Kertsch y también en la apulia. En estas piezas áticas con temáticas amorosas se puede ver el antecedente más claro de lo que Bendinelli (1919) ha llamado “pélices nupciales”, aplicándolo a un grupo de piezas apulias.

Por último, dentro de este estudio del beso y de la mirada cabe comentar una hermosa hidria del Museo Británico (Cat. 598; **Lám. 176**) que es el perfecto colofón para el estudio de Ariadna en la cerámica ática. Se trata de una pieza de la segunda mitad del siglo IV a. C., hallada en Cirenaica y de fábrica de Kertsch. Se ha perdido la parte central de la escena pero los antecedentes figurativos que hemos analizado no impiden una lectura clara. En el centro Dioniso está sentado, vestido al estilo oriental con pantalones y botas frigias; frente a él vemos a una mujer con un peplo que deja ver sus hombros, apoyada sobre un *tympanon*. En medio está Eros con un aparatoso abanico de plumas, quizá esté al lado de su madre, Afrodita, que suele llevar ese tipo de abanicos (Cat. 485; **Lám. 102**). Detrás, Pan toca la siringa y sobre el asa vemos a Egipán con un *pithos* enterrado. Dioniso está echado hacia atrás, con una mano sostiene el tirso y con la otra aferra el brazo de Ariadna que se acerca por la espalda y la abraza. La joven lleva un *chiton* y un *pharos*, sostenido en la cabeza que debía de cubrirla toda. Al lado vemos a una ninfa con el torso desnudo bailando al son del *tympanon* y del arpa triangular que toca un sátiro sentado a su lado. En un registro superior vemos a la pequeña figura de Eco, totalmente velada por su *pharos*.

Esta hidria es un perfecto ejemplo de la riqueza de composición y estilística de estas piezas de Kertsch, que habrían de ser el canto de cisne de la cerámica ática de Figuras Rojas casi dos siglos después de su aparición. En la hidria vemos una vez más el amor como tema principal de la escena, en una imagen abigarrada, que nos muestra el tema del beso de los amantes, que hallará gran fortuna iconográfica en tierras italianas.

Conviene recordar que toda esta serie de vasos, además de mostrar escenas de Ariadna como novia, presentan una característica común, y es la presencia de una serie de motivos repetitivos en la otra cara de la pieza. Estas imágenes pobladas de jóvenes cubiertos por sus mantos, sea en contextos de palestra o no, parecen encerrar algún sentido que se nos escapa¹³. En buena lógica, la reiterada aparición de estos temas debería responder a algo más que un mero motivo de relleno. Teniendo presente que en la cara principal del vaso se ilustran escenas del amor divino, cabría esperar algo similar en estas imágenes. Un paralelo, muy revelador para apoyar esta hipótesis, es que dentro de esta serie otro de los motivos favoritos es una pareja ninfa-sátiro¹⁴. La relación de estos seres mitológicos se caracteriza por una suerte de ‘tira y afloja’ en el que el

¹³ Para un caso concreto véase Isler-Kerényi (1990c).

¹⁴ Los vasos con esa decoración se corresponden con el número de catálogo: 29, 34, 35, 37 (incluye la presencia de Eros), 39 y 42.

híbrido nunca consigue sus propósitos. A pesar del fracaso de sus intentos la presencia de estas figuras carga de connotaciones sexuales la escena y sería un perfecto *pendant* para la representación, por el otro lado, de los felices amores de Dioniso y Ariadna. Si la verdadera intención era o no el imaginar un vaso con dos caras opuestas, un amor conseguido y uno frustrado, no podremos saberlo con seguridad. A pesar de la falta de certezas, la idea de dos formas de ver el amor, una positiva y otra negativa, una civilizada y otra salvaje, es una hipótesis cuando menos plausible.

Keuls (1984), que califica como ménades a las compañeras de los sátiros, dice que las pinturas que muestran a estos híbridos interrelacionándose con las ninfas están, generalmente, cargadas de valores violentos de la sexualidad. Si confrontamos estas escenas con las de los amores de Dioniso y Ariadna en una misma pieza, parece claro que vendrían a reforzar la idea de felicidad marital de la divina pareja. Algo similar podríamos aplicar a las piezas con escenas de palestra. Uno de los contextos del eros era el efébico. El gimnasio o palestra era el lugar donde los jóvenes atenienses practicaban deporte al mismo tiempo que se relacionaban con los ciudadanos de la polis. El intercambio de regalos entre el *erastés* y el *erómenos* tenía como escenario privilegiado la palestra. Ése era el lugar de encuentro y por tanto era también uno de los ambientes de eros, el eros homosexual. Allí los jóvenes establecían sus primeras relaciones con el mundo de los adultos. La presencia de escenas con connotaciones homosexuales al lado de las escenas del eros heterosexual no son infrecuentes, como en una famosa copa de Peithinos conservada en Berlín (Antikenslg. F2279; ARV 115, 2) en la que en un lado se ven a parejas homosexuales y en el otro heterosexuales. Probablemente el hecho de que muchas de nuestras piezas presenten esas escenas de ‘relleno’ no sólo tenga una explicación de tipo práctico referida a la organización de los talleres, sino también una cierta afinidad iconográfica con la temática de la cara principal. Así las cosas, mientras que los pintores multiplican las escenas del amor de Dioniso y Ariadna subrayando el componente galante y romántico de su unión como tema principal de sus vasos, los aprendices se formaban repitiendo escenas asociadas a otras variantes de eros.

VIII. Conclusiones.

En un trabajo reciente Boardman (2004: 150) señaló muy acertadamente que, “pots are for people”, subrayando algo que se suele olvidar en muchos estudios sobre cerámica griega, esto es, la reiterada tendencia a disociar el vaso de su usuario potencial. La cerámica no nace como obra de arte sino que se convierte en obra de arte para nosotros, y además se trata del objeto más funcional que poseen tanto arqueólogos como historiadores para reconstruir parte de ese pasado. Un vaso pintado nos puede proporcionar una gran cantidad de información sobre la sociedad que lo ha producido si sabemos hacerle las preguntas correctas. Ello también afecta a la representación de los mitos, tanto en la forma en la que se pintan como respecto al gusto y la difusión de los mismos, pues es preciso recordar que el ceramista/pintor trabajaba para un mercado concreto, tratando de responder al perfil de su clientela, por lo que tanto las intenciones del artista como las expectativas del comprador son la clave para entender la fortuna de un determinado tema.

El caso de Ariadna, como hemos podido ver, es un ejemplo excepcional de la importancia de la imagen en comparación con la palabra escrita. Frente a la escasa muestra de textos que nos recogen su historia contamos con un nutrido número de vasos que la representan y que debieran de ser un síntoma de su relevancia en el imaginario ático. Una parte importante de esta tesis se ha reservado al estudio de esas fuentes literarias, pudiendo concluir que a pesar de que son pocas nos proporcionan informaciones importantes sobre las distintas variantes del mito. Ello es especialmente significativo en la figuración, que parece centrarse en la parte más feliz de la historia subrayando el papel de Ariadna como compañera y esposa del dios.

En una cultura tan marcadamente dependiente de la escritura como la nuestra muchas veces se tiende a infravalorar la importancia de la imagen, sin atender al hecho de que es el medio más directo de comunicación, a excepción del lenguaje. En una sociedad eminentemente analfabeta como la ática, las imágenes esculpidas o pintadas que decoraban templos, casas, cementerios y objetos cotidianos formaban parte de un acervo cultural al alcance de cualquier ciudadano. Esto las convierte en una fuente de información de primer orden para la historia y además, para el caso de Ariadna, puede ayudar a explicar la divergencia entre la palabra escrita y el arte.

La supuesta influencia del texto sobre la imagen ya la puso en tela de juicio hace más de un siglo Carl Robert (1881: 5-11) en un artículo en el que resaltaba que la forma

escrita de los mitos no tenía por qué ser la canónica y que el arte no menos que la poesía contribuía a los cambios que sufría¹. Es evidente que nosotros, al haber perdido los parámetros culturales de un ateniense de la época, necesitamos apoyarnos en los textos para dilucidar el mensaje de la imagen. Sin embargo, muchas veces los árboles no nos deja ver el bosque y tendemos a invalidar conclusiones extraídas de la simple observación de la obra de arte por no contar con un apoyo escrito, como si la mera existencia de una anotación fuese condición *sine qua non* para interpretar una pieza. Esta es una costumbre paradójicamente muy arraigada entre los historiadores del arte, por ello esta tesis ha tratado de dar a las fuentes escritas su merecido papel en un estudio iconográfico, pero al mismo tiempo ha querido dar voz a las imágenes con el objetivo de volver a poner a la obra de arte en el centro del discurso iconográfico.

Ariadna es una figura con un complejo pasado prehelénico, lo cual nos ha obligado a tratar de trazar sus orígenes en una época en la que nuestro conocimiento es muy limitado. Las fuentes tardías nos recogen datos sobre posibles cultos y festejos relacionados con el pasado cretense de Ariadna. Desde época minoica y hasta época clásica en las islas, Lócride y la Argólida se desarrollan rituales que parecen apoyar que el origen más prístino de esta figura se halla en la evolución de una divinidad de la naturaleza. Casadio (1994: 205) sostiene que su carácter es de tipo heroico y que su origen se puede rastrear en época micénica. Sin embargo, desde el punto de vista figurativo no podemos más que especular sobre las escasas imágenes de divinidades femeninas, que dudosamente nos podrán aclarar algo sobre Ariadna.

Nuestros primeros testimonios seguros en el arte se retrotraen a la segunda mitad del siglo VII a. C. y siempre referidos al episodio del Minotauro. Ya en este momento se manifiesta como una figura femenina sin atributos exclusivos, siendo más una comparsa del personaje principal: Teseo. Aparecen entonces los primeros ejemplos de la compleja trama que une al futuro héroe del sinecismo ático con la princesa cretense y por ende con Dioniso, dios fundamental en la religiosidad helena y en el arte. Todo su pasado minoico y la inextricable red de relaciones que la unen a Creta y a una posible diosa de la vegetación tienden a desaparecer en época arcaica y clásica, metamorfoseándose en esposa del dios. Las fuentes antiguas que nos hablan de su culto en Naxos, con ese ciclo de muerte y reaparición ya bajo los auspicios de Dioniso, nos dan la pista de su nuevo papel como una mujer de su entorno y no la diosa que fue en el

¹ Recogido por Hedreen (2001: 4).

pasado, cuyas características relacionadas con el mundo vegetal se superponen a la imagen de la esposa dionisiaca.

La pareja es una figura emblemática que va evolucionando a lo largo del tiempo, desde unas primeras escenas más solemnes hasta imágenes de tipo íntimo en las que se puede llegar al *symplegma*, aunque esto tendrá mayor difusión en la cerámica suritálica, que se sale de nuestro marco cronológico-geográfico. Empezamos el estudio iconográfico ático con la obra del Pintor de Heidelberg, que hacia el 560 a. C. nos proporciona las primeras escenas de encuentro/epifanía de la pareja, mostrándonos a una Ariadna caracterizada como doncella que interacciona con el dios en multitud de ejemplos. Este modelo iconográfico, que recuerda a composiciones heráldicas o de metopas, presenta en algunos casos a Ariadna con una corona o a Dioniso acercándole el ritón o sosteniendo vides o hiedra. La presencia de la corona, como ya señalamos, es lo más significativo desde el punto de vista iconográfico, puesto que puede ser puesta en relación con los antecedentes que estudiamos así como con una posible lectura en clave de cortejo. La corona puede ser entendida como una muestra o regalo de amor, lo que nos permitiría interpretar la escena como el galanteo previo al matrimonio de ambos. Este atributo se reitera en la cerámica de los años centrales del siglo VI e irá desapareciendo poco a poco.

Este primer contexto en el que podemos reconocer a Ariadna aparece muchas veces combinado con temáticas asociadas a la guerra o a la palestra. La hipótesis de Dioniso como patrono de las “metamorfosis biográficas” (Isler-Kerényi: 2001) es sin duda plausible, a la que tendríamos que añadir el matiz amoroso-matrimonial que trae consigo la presencia de Ariadna. De esta manera, entra a formar parte del ámbito de Dioniso, pero no como una figura más de su tíaso, sino prácticamente como una igual con el dios. Ambos aparecen como referente mítico del matrimonio, tutelando los momentos cruciales de la vida del ateniense: la guerra, la palestra y el matrimonio.

Pronto los encontraremos como pareja en contacto con otras divinidades como Hermes, Heracles o Apolo, en algunos casos subrayando su encuentro y en otros añadiendo componentes como la música a su tíaso. En época arcaica se están estableciendo los atributos canónicos de las divinidades y los modelos iconográficos que tenderán a la estandarización se crearán ahora. La temática dionisiaca empieza a invadir el mercado, demostrando su enorme popularidad, y Ariadna es prácticamente desde el principio una figura recurrente.

La posibilidad de que Dioniso y Ariadna sirvan como modelo para los mortales se refrenda con su aparición en contextos de tipo nupcial, como dioses tutelares o bien simplemente con su presencia en la otra cara del vaso. No sorprende, por tanto, hallarlos acompañando procesiones nupciales humanas y divinas, así como su temprana asociación al mito de Tetis y Peleo (hacia el 550 a. C.), otra pareja paradigmática no sólo por el tipo de unión sino por la extraordinaria descendencia que tienen.

A pesar de la lubricidad de los miembros del tíaso son muy escasos los ejemplos de la pareja asociados a escenas explícitamente eróticas, al menos cuando no se hallan en contexto simposial. Conviene recalcar el hecho de que frente a la incontinenia y el ansia sexual de los sátiros, Dioniso y su esposa son el ejemplo de la mesura teñido de sutiles alusiones eróticas que se irá tornando en escenas de ternura conyugal a medida que pase el tiempo.

Además de la enorme difusión de las escenas del encuentro de la pareja, los pintores de Figuras Negras llenaron el mercado, en concreto desde finales del siglo VI a. C., con la imagen de una mujer auriga en contexto dionisiaco. Más allá del indudable componente de prestigio que implica el poseer un carro de caballos, lo que explica la dilatada vida de este motivo iconográfico, este vehículo en el ámbito de Dioniso parece estar asociado también a la nupcialidad. La famosa procesión de las bodas de Tetis y Peleo, en la que los dioses aparecían en cuadrigas, es el referente mítico más potente en la concepción figurativa de una costumbre humana que sabemos que se realizaba a pie o en humildes carretas. Tanto en las escenas en las que Dioniso guía un carro o en aquellas que lo hace Ariadna debemos tener presente la posibilidad de que se trate de una alusión nupcial.

Por otro lado, Dioniso suele ser uno de los dioses presentes, con Apolo y Hermes normalmente, en procesiones nupciales humanas. Si a ello añadimos una posible lectura del carro como una alusión figurativa del paso de un estado al otro, habida cuenta de que en la procesión nupcial se incide sobre el aspecto de separación y de llegada al nuevo *oikos*, la joven auriga podría ser la *nymphé* que pasará en breve a ser *gyné*.

No hay que olvidar, por último, la posibilidad de una interpretación en clave funeraria, debido al alto número de léцитos decoradas con este tema, junto a las sabidas concomitancias entre la iconografía funeraria y la nupcial, en la que el carro además del alto valor representativo aparece guiado por una mujer, Ariadna, que ha sobrevivido a la muerte humana y se ha convertido en esposa inmortal de Dioniso.

Uno de los ámbitos indefectiblemente unidos a Dioniso es el del simposio en el que se ingiere el “charma brotoisin” (Hom., *Il.* 14.325) o la delicia de los mortales: el vino, la metonimia del dios. Sin embargo, Dioniso no aparece acompañando a simposiastas sino como centro de un monoposio o en el mejor de los casos junto a Heracles. El origen y significado de estas escenas no es claro aunque parece relacionado con la idea del simposio como el espacio de la felicidad y con el lujo venido de Oriente. Cuando aparece Ariadna la imagen se tiñe de alusiones de tipo erótico, no sólo por la participación de una mujer en un contexto eminentemente masculino, sino también porque la *kliné* puede entenderse como una prefiguración del tálamo nupcial de la pareja.

Así las cosas, Dioniso y Ariadna participan en dos tipos de simposio; el primero se caracteriza por una imagen solemne, a pesar de la incoherencia de la presencia de una mujer, por mucho que sea una diosa, y el segundo se centra en dar una visión del encuentro carnal de la pareja que comparte la *kliné*, subrayando el componente festivo posiblemente asociado a sus nupcias en Naxos. Ambas variantes gozan de gran popularidad en la cerámica de Figuras Negras y sobrevivirán, en parte, al cambio de técnica.

En los ejemplos de Figuras Rojas cabe destacar la vitalidad de estas escenas que, frente a la inercia iconográfica de temas como la epifanía, nos ofrecen soluciones nuevas y más ricas compositivamente. Se tiende a un mayor énfasis en los elementos asociados con el banquete de Naxos, que a fin de siglo V se convertirá en una temática claramente erótico-nupcial. A esta ambientación insular se une muchas veces el mito del retorno de Hefesto, mostrando el banquete en el que Dioniso se encargó de emborrachar al herrero. En consecuencia Ariadna está presente como parte integrante del tíaso del dios pero siempre en una posición preeminente. La imagen de la pareja en el ámbito simposial es casi un paradigma del *bon vivant* y del amor conyugal que sin duda habría de formar parte del imaginario de los mortales como su modelo de felicidad.

No podía faltar entre esta exaltación del amor divino la presencia de los hijos: las fuentes literarias recogen la fertilidad de la pareja y su conspicua descendencia, aunque no existe un acuerdo claro sobre la paternidad de algunos de ellos. A pesar de las dudas que existen sobre la identidad de la mujer con dos niños que acompaña a Dioniso, creo que en una parte importante de los casos se puede entender que es Ariadna con Estáfiro y Enopión. Habíamos señalado el papel de Dioniso y su esposa en escenas asociadas con las “metamorfosis biográficas” y el nacimiento de nuevos ciudadanos es una imagen que refuerza la importancia del *oikos*, la célula base de

organización social helena. Si Dioniso y Ariadna aparecen como garantes de momentos importantes en la vida del ciudadano, así como el modelo de matrimonio feliz, las escenas de su divina descendencia debieran de enmarcarse en un mismo ámbito.

En otro orden de cosas contamos con una serie de escenas de difícil interpretación; por un lado, aquellas que se han dado en llamar de *ánodos* y por otro, las escenas en las que Dioniso está rodeado de un tíaso femenino. En las primeras quizá sea muy arriesgado aventurar una lectura de tipo ctonio y sería más plausible que nos hallemos ante una solución de tipo formal, con una posible inspiración en las primeras fases anicónicas que devendrán en máscaras del culto del dios.

El caso del tíaso femenino es muy complejo puesto que las componentes de esos colectivos femeninos se caracterizan por la uniformidad y la ambigüedad iconográfica. La extraordinaria riqueza del imaginario dionisiaco se hace especialmente patente en estas imágenes, que se resisten a la tendencia taxonómica de la iconografía. Sin embargo, el anonimato de estos colectivos femeninos es la muestra más fehaciente de que lo importante de la imagen es la presencia del dios y la indudable fuerza de su *entourage* de mujeres frente a la identidad de las mismas.

En época clásica la evolución de la figura de Ariadna la desviste de los últimos elementos heredados de su pasado prehelénico y pasa a ser exclusivamente la esposa y compañera del dios, acentuando su papel en numerosas escenas dionisiacas. Dioniso aparece ligado a muchas mujeres pero a ninguna de la manera en que está con Ariadna. Su *hieros gamos* nos consta en las fuentes literarias tempranas pero también se puede reconocer en el arte y ello revela la trascendencia de la figura de su esposa. Los pintores se ocupan de subrayar que su relación con Teseo, con el que hace su debut en las artes figurativas, forma parte de un pasado destinado al olvido. Así nos encontramos con una serie reducida pero muy interesante de imágenes que ilustran el momento del abandono y posterior encuentro en Naxos.

Este grupo de piezas destaca por la innegable originalidad del planteamiento narrativo de las escenas. Quizá las más interesantes son las imágenes en las que el abandono y el encuentro comparten un mismo espacio. En ellas hemos visto cómo los artistas han propuesto soluciones muy variadas, desde la hidria de Berlín (Cat. 482; **Lám. 100**) que coloca ambos episodios al mismo nivel de importancia; pasando por un esquema que favorece el encuentro en detrimento del héroe que la abandona (Cat. 484; **Lám. 101 y 101b**), hasta una cratera que incide en el sacrificio cívico detrás de la acción de Teseo y muestra la ‘recompensa’ de la cretense (Cat. 485; **Lám. 102**).

Conviene recordar, sin embargo, que el motivo de Ariadna abandonada será el favorito para el arte helenístico y romano, optando por una visión trágica que recupera la figura de Teseo resaltando su responsabilidad en el abandono. Frente a ello, el arte clásico ha preferido la visión amable y festiva de sus bodas con Dioniso, tema iconográfico de enorme difusión desde la segunda mitad del siglo V y con especial énfasis en el arte posterior a la derrota de la guerra del Peloponeso.

En el arte clásico nos encontramos con nuevas temáticas que desarrollan esta historia de amor, por ejemplo las escenas de persecución erótica. Este tipo de imágenes hunde sus raíces en el arcaísmo, en la representación de sátiros molestando a ninfas, pero su enorme popularidad data del siglo V y probablemente adquirió importancia gracias a las representaciones cómicas (Kaempf-Dimitriadou 2006: 250). Dioniso, una de las divinidades más activas en el culto, no podía permanecer ajeno y por ello los pintores lo representan en contextos de persecución de una Ariadna que trata de resistirse, para un público conocedor de su final feliz, subrayado por la sutil presencia de Eros en muchas escenas.

Unido a estas piezas de persecución erótica estudiamos también el ceremonial del matrimonio griego, que nos sirve como base para entender algunas escenas en las que podemos reconocer determinados elementos significativos asociados al mensaje amoroso/nupcial que se halla detrás de las imágenes. En estas piezas, ya de los años cuarenta en adelante, se puede ver la creciente importancia de Ariadna y de motivos típicamente galantes en las representaciones del dios y su esposa. Cabe destacar la reiterada presencia del gesto de velo, tantas veces malinterpretado como la *anakalypsis*, que se nos revela como un elemento clave en la seducción, acentuando la *charis* de Ariadna. La aparición de componentes asociados a las nupcias como la *stephane*, la procesión nupcial o elementos subsidiarios que aluden al tálamo, sea un cojín estratégicamente colocado, sea la polisemia de la *kliné* son una constante en la figuración de la época. En relación a esto último destacan algunas imágenes a medio camino entre el monopsio erótico de las Figuras Negras y la celebración del banquete de Naxos, que coadyuvan a la creación de una iconografía de la celebración dionisiaca que trata de subrayar la felicidad del matrimonio divino.

La presencia de este *hieros gamos* en el arte probablemente esté asociada al culto pero esta afirmación no se sustenta sobre datos objetivos sino sobre pura especulación. A pesar del indudable parecido con el rito de la Basilinna no estamos en grado de saber si este ritual depende del mito o viceversa. El tema de la relación de mito

y ritual sigue siendo objeto de controversia; por un lado están los que creen que detrás del mito se esconden las trazas del ritual, y por otro, los que consideran que detrás de costumbres rituales absurdas se halla el mito (Burkert 1983: 30). Aunque la celebración de las Antesterias se remonta como mínimo hasta el siglo VIII a. C., la representación del rito secreto del *Boukoleion* en la cerámica de época clásica parece seguir pautas asociadas al *hieros gamos* de Dioniso y Ariadna, cuyo mito estaba en plena efervescencia en la Atenas de entonces. Para Burkert (1983: 34) un ritual viene a confirmar la realidad de un mito, así que *mutatis mutandis* es plausible que la Basilinna se caracterizase en el arte e incluso en la celebración en sí misma como la ‘Ariadna’ del rito, dado que las bodas con la cretense eran el paradigma de la unión fecunda. Recordemos un ejemplo similar: en la novela de Jenofonte de Éfeso (*Efesíacas*, 1.2.7) se identifica un ritual en el que Antía, la heroína de la historia, se disfraza de Ártemis para honrar a la diosa y la población enardecida llama benditos a sus padres.

Además del caso de las Antesterias, la presencia de componentes asociados al culto en escenas de Dioniso y Ariadna es un tema muy complejo y los datos sobre los que llegar a conclusiones de tipo iconográfico son prácticamente inexistentes. Contamos con una serie de escenas de libación en las que participan ambos pero en muchos casos ni siquiera es clara la identidad de Ariadna, que podría tratarse de una de sus seguidoras.

En otro orden de cosas sorprende confirmar la notable escasez de escenas en las que encontramos a la pareja en un contexto asociado al teatro. A pesar de que en las piezas estudiadas podemos reconocer con relativa facilidad la presencia de Ariadna, no siempre podemos estar seguros de su identidad. En todo caso, dentro de los ejemplos claros Ariadna aparece como la esposa amantísima del dios, como en la famosa cratera de Pronomo (Cat. 517; **Lám. 138**) o en la hidria de la locura de Licurgo (Cat. 518; **Lám. 140**), funcionando como otra divinidad tutelar del teatro.

Con el cambio de siglo se acentúa la tendencia a la representación de escenas de celebración dionisiaca en las que Ariadna, tantas veces mimetizada entre las ninfas, suele destacar como centro de la composición por su actitud íntima con Dioniso. Se multiplican las escenas del matrimonio entre su tíaso, como una imagen de la felicidad y del amor. Aparecen entonces las primeras representaciones en las que el erotismo se materializa no sólo en la presencia de Eros sino también en la pareja abrazada y besándose. La enorme popularidad y difusión de estas escenas contrasta con la poca atención que han recibido por parte de la historiografía. Su dilatado número es la muestra clara de un público que demandaba estas imágenes, lo cual no deja de ser un

dato significativo en aras de comprender su importancia dentro del marco de la religiosidad popular.

En esta época las exportaciones de cerámica ática se dirigen sobre todo a la Península Ibérica y a la zona del Mar Negro, donde se desarrolla la cerámica de Kerstch. La temática dionisiaca es el motivo favorito para estas piezas, el polimorfismo de Dioniso y la fácil adaptación o asimilación con divinidades locales pueden explicar esta predilección, pero con él también va su esposa subrayando de nuevo el componente amoroso. En un nivel básico de interpretación se puede entender que estas imágenes difunden la celebración, la fiesta y el amor que funciona por igual en ámbitos no griegos, sin embargo, en un segundo nivel más profundo, los artífices de estas piezas debían de colmar figurativamente un impulso religioso en la que el dios y su esposa eran más que una imagen ligera y alegre.

Me parece interesante señalar la opinión de Casadio (1994: 208), que considera que este interés del arte por la representación del *hieros gamos* tiene que ver con cuestiones culturales de ámbito urbano asociadas a una lectura místico-simbólica, pero ajeno a cuestiones iniciáticas. Muchos autores han querido ver detrás de escenas del amor de Dioniso-Ariadna una llamada de atención sobre la existencia de ritos iniciáticos de los misterios de Dioniso. En este sentido muchas veces la labor de historiador puede verse dañada por su conocimiento de la Historia, puesto que la gran fortuna que tuvo la pareja Dioniso-Ariadna en la religiosidad helenística y romana puede influenciar negativamente la visión de manifestaciones artísticas anteriores. Por ejemplo, Webster (1966: 29) defiende que las imágenes de banquete y amor de Dioniso y Ariadna desde finales de siglo V son una muestra de la bendición divina, ejemplo de lo que los iniciados en los misterios dionisiacos desean obtener y en este sentido afirma que todas aquellas escenas que hemos analizado son pinturas religiosas.

Sin entrar en la cuestión de los misterios, tema que se aleja de los marcos de un estudio de este tipo, lo verdaderamente importante es tratar de dilucidar si la imagen de Ariadna como la mortal 'salvada' de la muerte por el dios era un concepto que ya se manejaba en época clásica o si por el contrario es una inferencia posterior. El hecho es que, al menos desde el punto de vista mítico, Ariadna parece la figura del bendecido por Dioniso, pues con él alcanza la inmortalidad y luego las estrellas. La insistencia de las fuentes tardías puede ser una respuesta a esta cuestión, al menos en cuanto a lo que a datación se refiere. La idea de Dioniso como figura salvífica que se aparece en el camino de Ariadna y cambia su destino trágico podría ser adoptada por el espectador de

la imagen y que sufriese una suerte de identificación con la cretense que no deja de ser una imagen de esperanza. Esta lectura ha sido muy criticada por Boyancé (1960), que considera que este fenómeno responde a un ‘brote’ místico de cierta parte de la historiografía².

Sin embargo, creo que ante las piezas que hemos analizado, en las que Ariadna es la ninfa por antonomasia, la esposa y la amante del dios y además es bendecida con la inmortalidad, quién puede culpar a un ateniense de querer rodearse de imágenes de ese amor que celebra la felicidad conyugal. La presencia reiterada de estas temáticas tanto en la cerámica como en objetos de uso cotidiano, como vimos en los espejos, viene a enfatizar el valor ejemplar de la pareja de amantes como matrimonio feliz.

² Algunos ejemplos de ese ‘brote’: Jeanmaire 1951; Metzger 1951; Webster 1966 o Daraki 1994. Casadio (1994: 222) cree que las correcciones de Boyancé son acertadas y que hay que ser muy prudentes antes de conceder el carácter salvífico al Dioniso que vemos en el siglo IV. Recientemente Vatin (2004) vuelve sobre este problema recogiendo opiniones encontradas pero concediéndole al divino matrimonio un valor paradigmático en la mentalidad helena.

IX. ILUSTRACIONES.

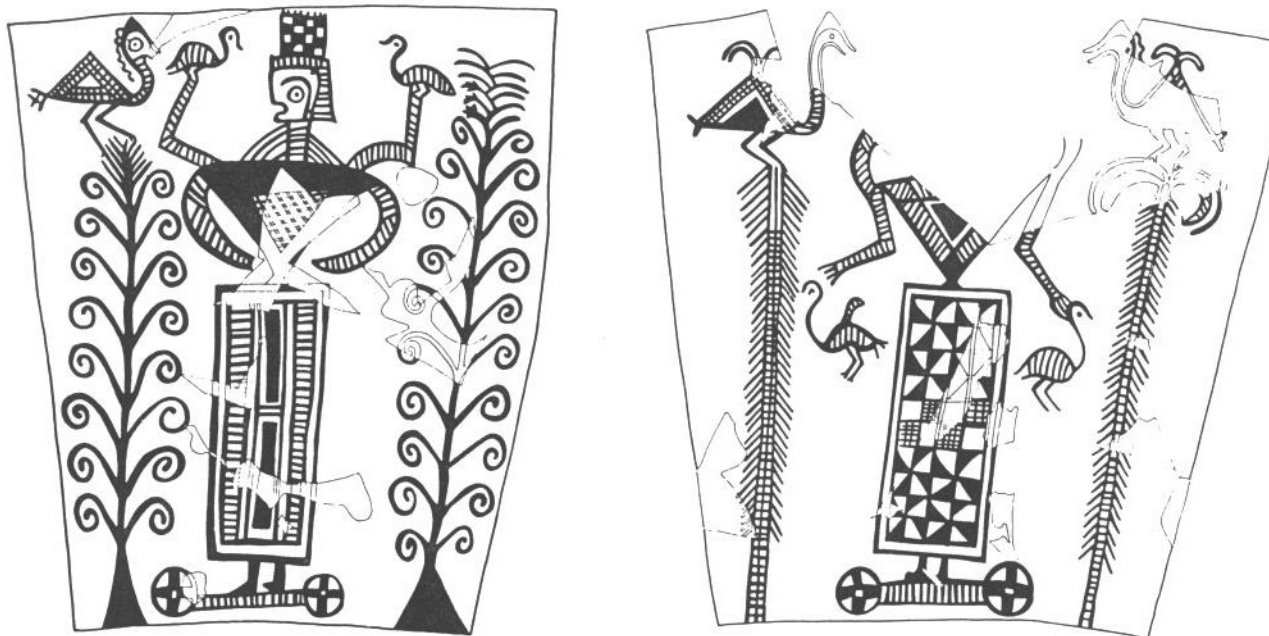
Listado de ilustraciones:

1. Pithos de Teke.
2. Cratera del Museo Británico (Londres, BM 1899.2-19.1).
3. Enócoe geométrico, Eubea (Londres, BM 49.5-18.18).
4. Plaqueta de un trípode de bronce (Museo de Olimpia, B 3600).
5. Relieve de arcilla de Tarento.
6. Enócoe cretense (Heraklio, Museo Arqueológico d'Arkadès).
7. Enócoe de Tragliatella (Roma, Museo Capitolinos, inv. 358).
8. Placa de oro (Berlín, Staatl. G I 332-336).
9. Lámina de bronce de un escudo (Museo de Olimpia B 1643).
10. Hidria Polledrara (Londres, BM H 228).
11. Escifo Rayet (París, Museo del Louvre MNC 675).
12. Hidria calcídica (París, Museo del Louvre F18).
13. Relieve de caldero con patas (Tarquinia, Museo Nacional).
14. Escarabeo-gema de Nicosia (Chipre, Coll. G. G. Pièridès 974).
15. Ánfora Melia (Escuela Británica de Atenas).
16. Ánfora Melia (Museo de Atenas A 354).
17. Copa de Siana de Basilea (Mercado, H.A.C.; Cat.4).
18. Copa de Siana de Copenhague (inv. 5179; Cat. 10).
19. Las llamadas "Stock Figures" (de Brijder 1991).
20. Copa de Siana de Munich (Antikensammlungen, 7739; Cat. 7).
21. Fragmento de tondo de Basilea (H. Cahm, 811; Cat. 13).
22. Vaso François (Florencia 4209).
23. Copa del Pintor de Amasis (Cracovia, inv. 30; ABV 156, 84).
24. Copa de Siana. Cambridge (Museo Fitzwilliam, GR4.1930; Cat. 5).
25. Copa de Metairie (Louisiana, Col. de los señores Diefenthal; Cat. 29).
26. Copa de ojos vista desde abajo.
27. Copa de Kurashiki (Ninagawa, 27; Cat. 31).
28. Copa de Munich (Antikensammlungen, J185; Cat. 35).
29. Copa de banda de Nueva York (MOMA, 17.230.5; Cat. 51).
30. Ánfora de Toronto (Real Museo de Ontario, 919.5.141; Cat. 73).
31. Ánfora de Malibú (S80.AE.230; Cat. 131 dibujo de la autora).
32. Ánfora de Munich (Antikensammlungen, J471; Cat. 94).
33. Ánfora de Orvieto (Museo Cívico; Cat. 63).
34. Ánfora de Boston (MA, Museo de Bellas Artes, 76.40; Cat. 177).
35. Ánfora de Londres (Museo Británico, 1928.5-17.1; Cat. 117).
36. Dibujo de ánfora (perdida, 4583; Cat. 137).
37. Ánfora pseudo-panatenaica de Londres (Museo Británico, B198; Cat. 90).
38. Ánfora de Gotha (SchlossMus., 33; Cat. 188).
39. Ánfora de Londres (Museo Británico, B258; Cat. 155).
40. Ánfora de Orvieto (Museo Civico, Coll. Faina, 64; Cat. 69).
41. Ánfora de Londres (Museo Británico, B257; Cat. 154).
42. Ánfora de Parma (Museo Nacional, C2; Cat. 113).
43. Ánfora de Munich (Antikensammlungen, 1542; Cat. 101).
44. Detalle del Vaso François (Florencia, Museo Nacional, 4209).
45. Píxide de Atenas (Museo Nacional, 2086; Cat. 352).
46. Dibujo de hidria (perdida; Cat. 213).
47. Dibujo de un olpe (mercado de Londres; Cat. 237).
48. Ánfora de Basilea (Mercado, Münzen und Medaillen A.G.; Cat. 176).

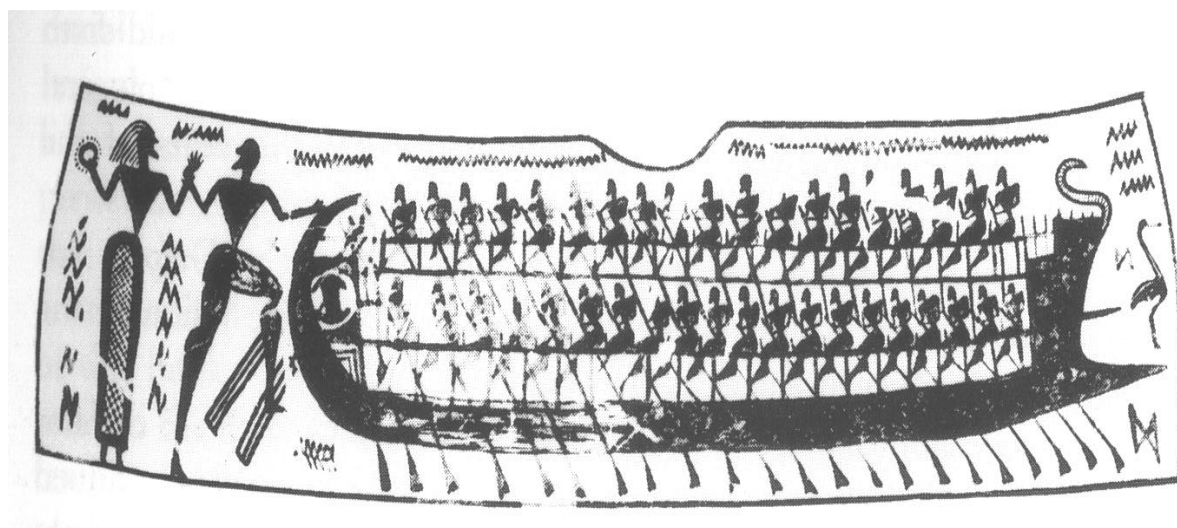
49. Lécito de Toulouse (inv. 342; Cat. 246).
50. Píxide de Florencia (Museo Archeo., 76931; Cat. 266).
51. Ánfora de Malibú (Museo P. Getty, 72.17E.148B; Cat. 287).
52. Ánfora de Toronto (Museo Ontario, 927.39.3; Cat. 298).
53. Copa de Fineo (Würzburg, Martin-von-Wagner Museo, 164).
54. Relieve de Asurbanipal en Nimrud (Londres, Museo británico).
55. Cratera corintia (París, Louvre).
56. Ánfora de Nueva York (Shelby White & Leon Levy Collection; Cat. 373).
57. Ánfora de San Francisco (CA, M.H. de Young Memorial Museum, 63.4.; Cat. 379).
58. Ánfora de París (Prof. Dr. S. Pozzi. o Col. Amherst.; Cat. 374).
59. Pélice del Pintor de Aquéloo (Londres, British Museo W40).
60. Ánfora de Cambridge (Museo Fitzwilliam, GR27.1864; Cat. 377).
61. Ánfora de Munich (Antikensammlungen, J1325; Cat. 376).
62. Copa de Boulogne-sur-Mer (Museo Comunal, 559; Cat. 372).
63. Enócoe de Compiègne (Museo Vivenel, 1033; Cat. 411).
64. Ánfora de Boston (MA, Museo de Bellas Artes, 01.80.52; Cat. 375).
65. Hidria de París (Museo del Louvre, CP10681; Cat. 400).
66. Hidria de Londres (Museo Británico, B302; Cat. 399).
67. Hidria de Londres (Pregny, Baron E. de Rothschild; Cat. 398).
68. Ánfora de Londres (Museo Británico, B210).
69. Ánfora de Londres (Museo Británico, B168; Cat. 453).
70. Escifo fragmentario (Atenas, Acrop. 603^a).
71. Fragmento de Naucratis (Londres, BM, B601.17).
72. Ánfora de París (Louvre, F 226).
73. Lécito de Bochum (Ruhr-Univ. S 496; Cat. 447).
74. Píxide de Bochum (Ruhr-Univ. S 1212; Cat. 264).
75. Copa de Nápoles (Sant. 172; *ABV* 203,1 y 2; *Para* 92).
76. Copa de Nueva York (Museo Metropolitano, 25.78.4; Cat. 460).
77. Copa de Atenas, Col. Privada.
78. Copa perdida del Museo de Berlín.
79. Copa Beverly Hills (CA, Summa Galleries: XXXX10072; Cat. 459).
80. Cratera de París (Museo del Louvre, 282; Cat. 461).
81. Dibujo de una lécito de Palermo (2023; *ABL* 206).
82. Cratera de Roma (Museo de Villa Giulia, 18373; Cat. 396).
83. Hidria de Oxford (Museo Ashmolean, 223; Cat. 214).
84. Olpe de Tubinga (Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S10667; Cat. 217).
85. Ánfora de Bochum (Ruhr-Univ. inv. S 486; BAD: 520510).
86. Ánfora de Londres (Museo Británico, B250).
87. Ánfora de París (Museo de Louvre F204; Cat. 166).
88. Ánfora de Boston (MA, Museo de Bellas Artes, 03.790; Cat. 467).
89. Ánfora de Zurich (Universidad, LOAN8865; Cat. 468).
90. Cratera de columnas de Nápoles (Museo Arqueológico Nacional, 81399; Cat. 473).
91. Cratera de columnas de San Petersburgo (Hermitage B4302; Cat. 475).
92. Copa de Nueva York (MOMA 41.162.6; Cat. 472).
93. Cratera-psiker de Nueva York (MOMA 1986.11.12; Cat. 478).
94. Fragmento de hidria en Basilea (H. A. Cahn, 919).
95. Escifo de París (Museo del Louvre, G 195).
96. Cílica de Londres (Museo Británico, E82; 1847.9-9.6; Cat. 477).

97. Cratera de cáliz de Ancona (Museo Arqueológico Nacional, 25337; Cat. 479).
98. Enócoe de Atenas (Museo Nacional, 16258; Cat. 480).
99. Cratera de volutas de Bologna (Museo Cívico Arqueológico, 283; Cat. 481).
100. Hidria de Berlín (perdida, F2179; Cat. 482).
101. Hidria de Basilea, H. Cahn (Cat. 484).
102. Cratera de cáliz de Siracusa (MR 17427; Cat. 485).
103. Hidria de Boston (MFA 03.792)
104. Pélice de París (privada, Raoul-Rochette; Cat. 486).
105. Fragmento de cratera de cáliz (Tubinga, 5439; Cat. 483).
106. Lécito de Tarento (Museo Nac. 4545).
107. Fragmento de una coe de París (Museo del Louvre, CP12056; Cat. 487).
108. Copa de Florencia (Museo Arqueo. Nacional, 3943).
109. Detalle de cratera de Boston (MFA, 1972.850).
110. Escifo de Nueva York, MMA, 56.171.59; Cat. 493).
111. Ánfora de Mississipi (Colecc. Robinson; Cat. 489).
112. Ánfora de Roma (Villa Giulia, 50471; Cat. 488).
113. Kelebe de Ferrara (Museo Arqueo. Nac., inv. 2818; Cat. 490).
114. Hidria de Londres (Museo Británico, E184; Cat. 491).
115. Copa de Londres (Museo Británico, E72).
116. Lecánide de Ferrara (Museo Nac. Spina, T268AVP; Cat. 498).
117. Lecánide de Bruselas (Museo del Cincuentenario, 12115; Cat. 503).
118. Píxide de Londres (BM, E774).
119. Hidria de Ciudad del Cabo 41894 (Cat. 504).
120. Epíquisis en una colección privada en Suiza (Cat. 502).
121. Píxide de Londres, 1920.12-21.1.
122. Cratera de campana de Reading, (PA, 32.772.1; Cat. 497).
123. Pseudo-estamno de Spina (Museo Nacional de Ferrara, T128; Cat. 499).
124. Coe de Brindisi (Museo Arqueo. Nacional; Cat. 500).
125. Enócoe de Nueva York (MOMA, 06.1021.183; Cat. 501).
126. Cílica de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, L491; Cat. 506).
127. Lecánide de Ferrara (Museo Nacional, 5388; Cat. 509).
128. Hidria del legado David M. Robinson (Harvard, 1960. 347.; Cat. 508).
129. Hidria de Skopje (Museo Arqueo.; Cat. 507).
130. Cratera de campana de Compiègne (Museo Vivenel, 1025; Cat. 513).
131. Ánfora de Londres (Museo Británico, E279; Cat. 510).
132. Hidria de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, L533; Cat. 511).
133. Estamno de colección privada (Cat. 516).
134. Estamnos de París (Museo del Louvre, G406; Cat. 515).
135. Cratera de volutas de Stanford (inv. 8110).
136. Escifo de Oxford (Museo Ashmolean; Cat. 514).
137. Cratera de cáliz de Jena (Friedrich-Schiller-Universitat, 382; Cat. 512).
138. Cratera de volutas de Nápoles (Museo Nacional 81673; Cat. 517).
139. Copa de Corinto (Museo Arqueo., inv. CP 885).
140. Hidria de Roma (Villa Giulia, 55707; Cat. 518).
141. Fragmentos de cratera de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, 4781; Cat. 519).
142. Fragmentos de cratera de volutas de Samotracia (65.1041; Cat. 520).
143. Píxide de Londres (Museo Británico, E 775).
144. Cratera de campana de Ferrara (Museo Nacional, 20483).
145. Relieve del Pireo (Atenas, Mus. Arqueo. Nacional, inv. 1500).

146. Cratera de cáliz de Madrid (MAN, 11012; Cat. 521).
147. Copa de Londres (Museo Británico, E129; Cat. 549).
148. Cratera de cáliz de Tampa (FL, Museo de Arte, 86.76.; Cat. 532).
149. Cratera de cáliz de Ferrara (Museo Nacional de Spina, T121AVP; Cat. 523).
150. Cratera de cáliz de Londres (BM 1952.1-8.1; Cat. 525).
151. Cratera de cáliz de Würzburg (Martin-von-Wagner Museo, 523; Cat. 524).
152. Copa de Tarquinia (RC 5291).
153. Cratera de Alemania (Colecc. privada; Cat. 541).
154. Cratera de Nápoles (Museo Arquelógico Nacional, H890; Cat. 542).
155. Cratera panzuda de Londres (Museo Británico, F1; Cat. 543).
156. Cratera de campana de Nueva York (Mercado, Sotheby's).
157. Cratera de cáliz de La Habana (Museo Nacional de Bellas Artes, 173; Cat. 570).
158. Cratera de cáliz de Berkeley (CA Phoebe Apperson Hearst Museo de Antropología, 8.3297; Cat. 562).
159. Cratera de cáliz de Tubinga (Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S101349; Cat. 567).
160. Cratera de cáliz de Berkeley (CA, Phoebe Apperson Hearst Museo de Antropología, 8.3298; Cat. 563).
161. Cratera panzuda de Ferrara (Museo Nacional de Spina, T270AVPB; Cat. 586).
162. Espejo de Boston (MFA, 01.7513).
163. Pélice de Londres (Museo Británico E435; Cat. 591).
164. Pélice de S. Petersburgo (Museo del Estado Hermitage, 1891.818; 1891.555; Cat. 592).
165. Cratera de cáliz de Atenas (Museo Nacional, N1132; Cat. 558).
166. Cratera de cáliz de Munich (Antikenslg., 2402; Cat. 564).
167. Cratera de cáliz Atenas (Museo Nacional 12488; Cat. 577).
168. Lécito de Lamia (Biblioteca Municipal, 3568; Cat. 603).
169. Enócoe de San Petersburgo (Museo del Hermitage, ST2074; Cat. 601).
170. Espejo de San Petersburgo (Museo del Hermitage, 1834.43).
171. Dibujo del espejo de San Petersburgo (Museo del Hermitage, 1834.43).
172. Copa de Chiusi (Museo Arch. Naz., P66).
173. Cratera de campana de Nápoles (Museo Arqueológico Nacional, H2847; Cat. 580).
174. Pélice de Harrow (inv. 67; 1864.67; Cat. 593).
175. Espejo de Atenas, Chalcis.
176. Hidria de Londres (Museo Británico, E228; Cat. 598).
177. Cratera de Derveni (Museo Arqueológico de Tesalónica, B1).
178. Estamno de Boston (Mus. de Bellas Artes, 00349).



Lám. 1. Pithos de Teke.



Lám. 2. Cratera de Mus. británico (BM 1899.2-19.1).



Lám. 3. Enócoe geométrico, Eubea (Londres, BM 49.5-18.18).



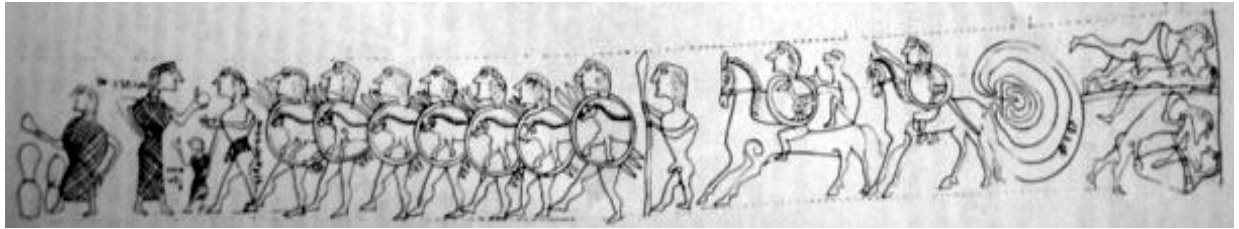
Lám. 4. Plaqueta de broce, trípode (Mus. de Olimpia, B 3600).

Lám. 5. Relieve de arcilla. Tarento, colección privada.



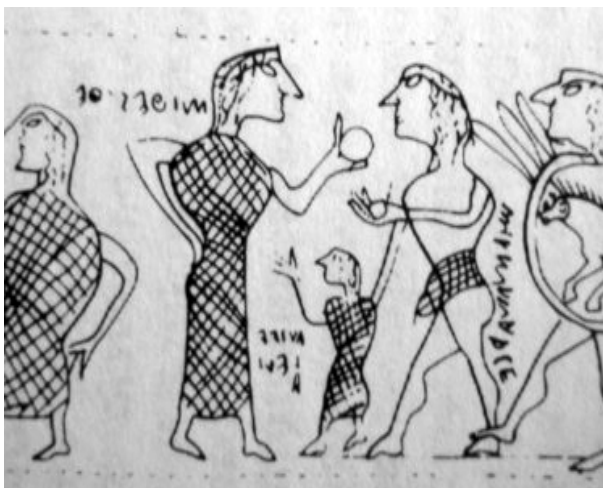
Lám. 6. Enócoe cretense, Museo Arqueológico d'Arkadès.





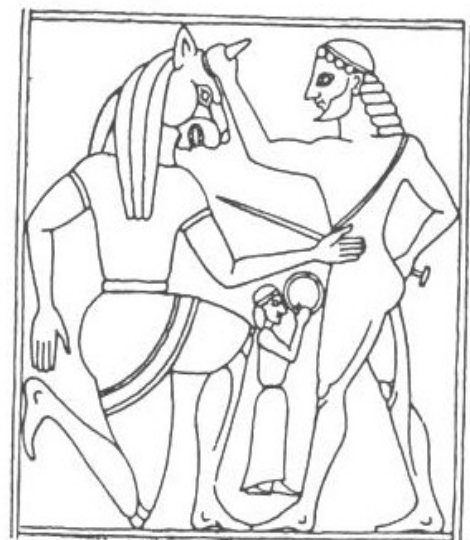
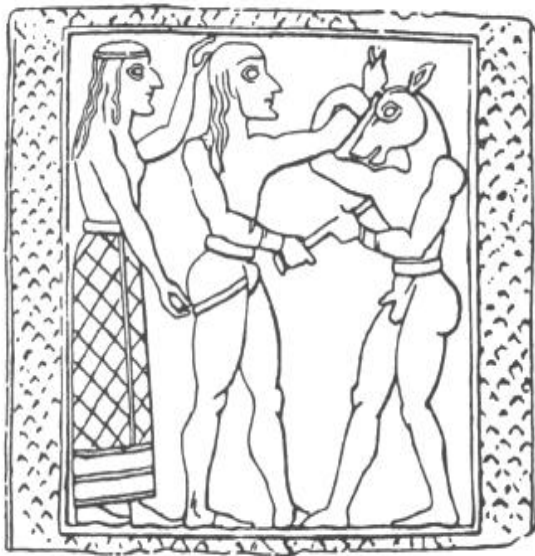
Lám. 7. Enócoe de Tragiatella (Roma, Mus. Capitolinos, inv. 358).

Lám. 7b. Detalle del encuentro de Teseo y Ariadna.



Lám. 8. Placa de oro (Berlín, Staatl. G I 332-336)

Lám. 9. Lámina de bronce, escudo (Museo de Olimpia B 1643).





Lám. 10. Hidria Polledrara (Londres, BM H228).

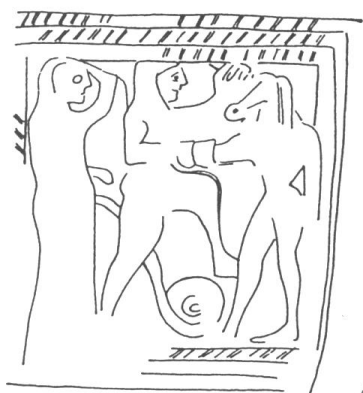


Lám. 11. Escifo Rayet (París, Mus. del Louvre, MNC 675).





Lám. 12 Hidira calcídica (París, Museo del Louvre F18)



Lám. 13. Relieve de caldero con patas, Tarquinia (Museo Nacional).



Lám. 14. Escarabeo-gema de Nicosia (Colección G. G. Pièridès 974).



Lám. 15. Ánfora melia (Escuela Británica de Atenas).



Lám 16. Ánfora melia con Heracles (Mus. Nacional de Atenas A 354).



Lám. 17. Copa de Siana (Basilea, mercado H.A.C), tondo.

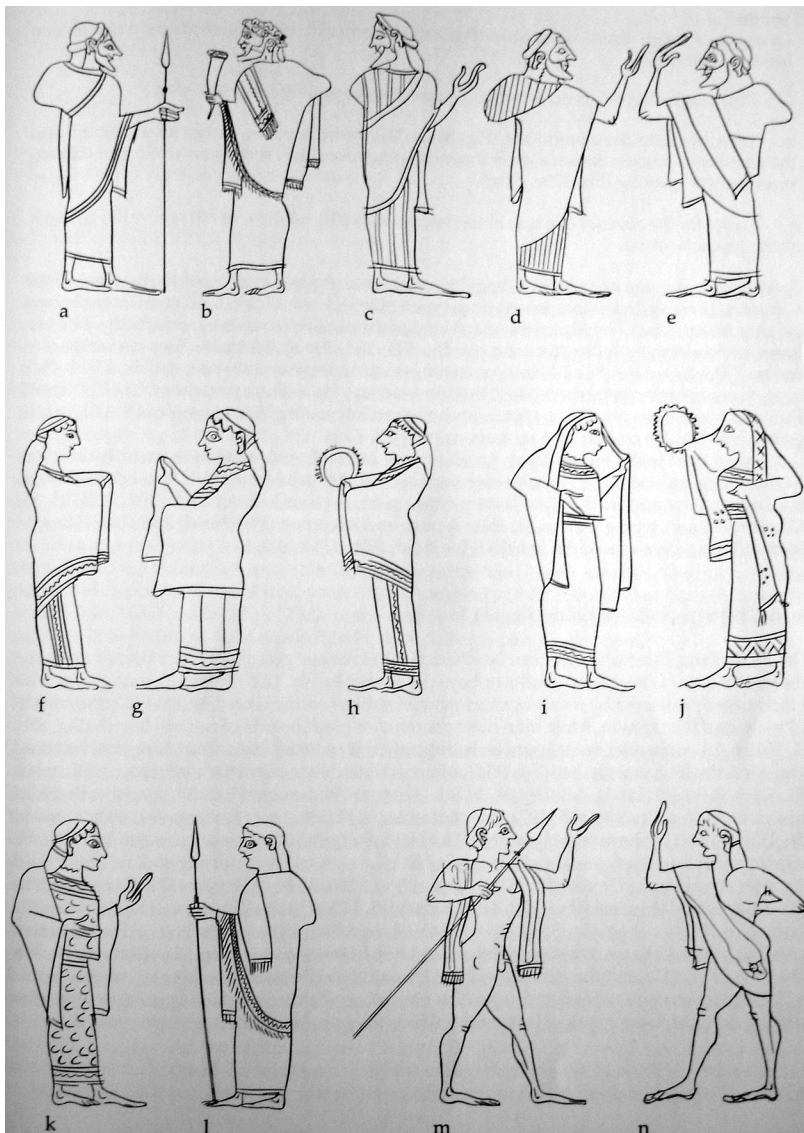
Lám. 17b. Exterior.





Lám. 18. Copa de Siana (Copenhague, inv. 5179; Cat. 10).

Lám. 19. "Stock Figures" (de Brijder 1991).





Lám. 20. Copa de Siana
(Munich, Antikenslg. 7739;
Cat. 7).

Lám. 21. Fragmento de tondo (Basilea, HC
811; Cat. 13).



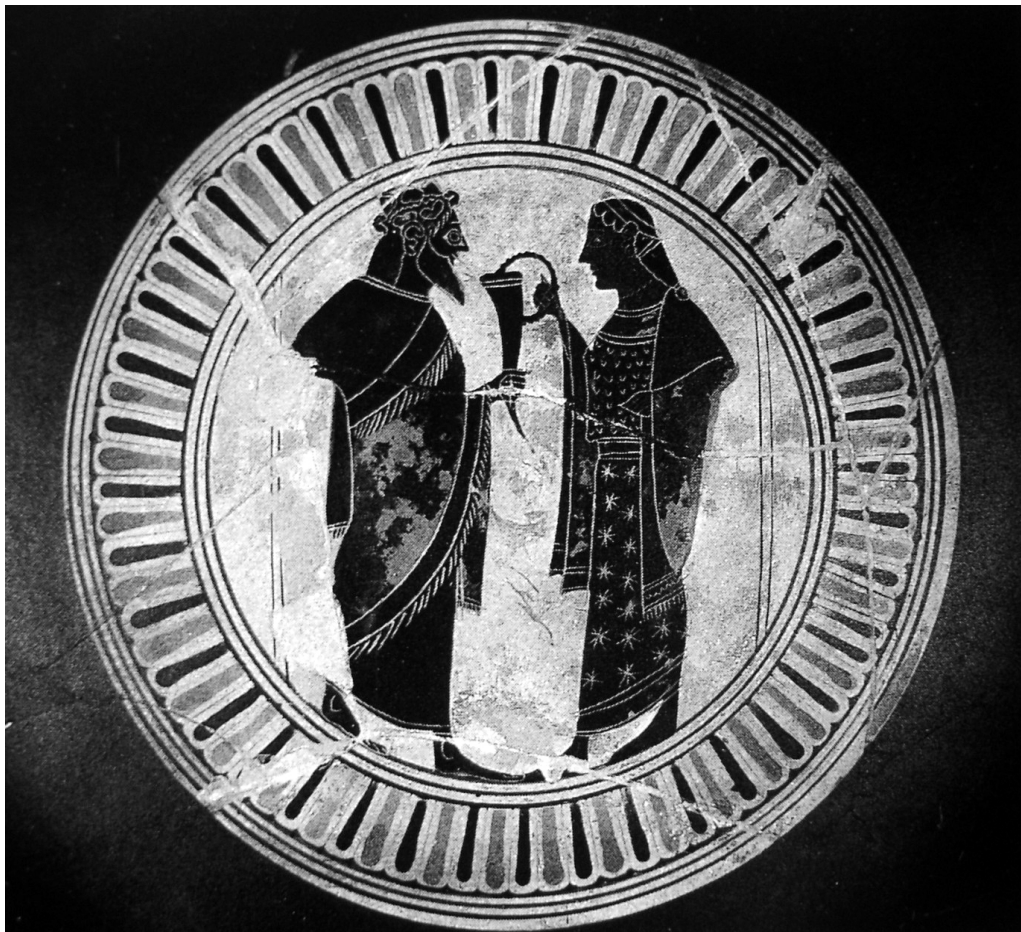
Lám. 22. Vaso François (Florencia, Mus. Nac.
4209).





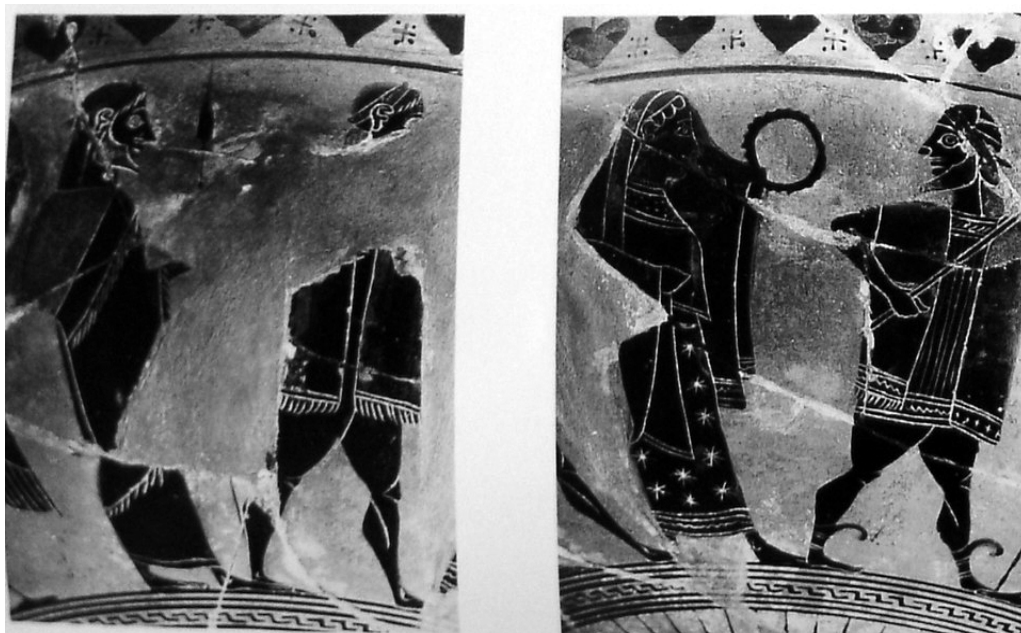
Lám. 23. Copa del Pintor de Amasis (Cracovia, inv. 30)

Lám. 24. Copa de Siana (Cambridge, Mus. Fitzwilliam, GR4. 1930), tondo.

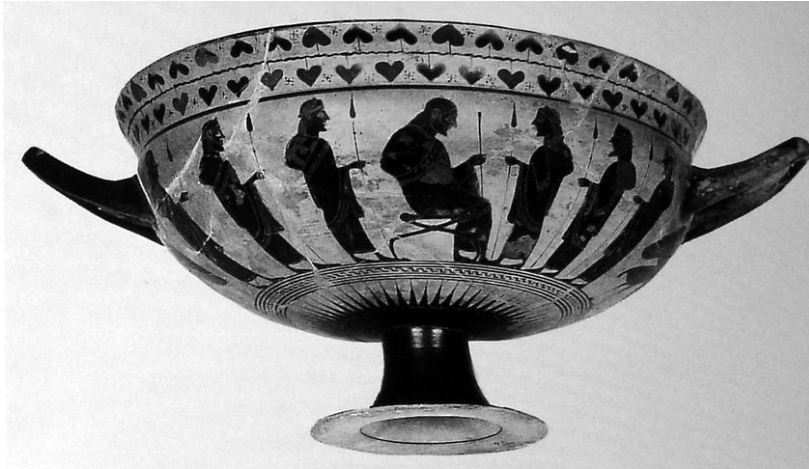




Lám. 24b. Exterior de la copa de Siana (Cambridge, Mus. Fitzwilliam, G I 1930; Cat. 5).



Lám. 24c. Detalles de la Cara A.



Lám. 24d. Cara B.



Lám. 25 Copa de Metairie, (Louisiana, Col. de los Srs. Diefenthal; Cat. 29).



Lám. 26. Copa de ojos vista desde abajo.



Lám. 27. Copa Kurashiki (Ninagawa, 27; Cat. 31).

Lám. 27. Tondo de Copa Kurashiki (Ninagawa, 27; Cat. 31).





Lám. 28. Copa de Munich (Antikenslg. J185; Cat. 35).

Lám. 28b. Exterior de copa.





Lám. 29. Copa de banda de Nueva York (MOMA, 17.230.5; Cat. 51)



Lám. 30. Ánfora de Toronto (Ontario, Mus. Real, 919.5141; Cat. 73).



(c) Copyright Toronto: Royal Ontario Museum. Downloaded by Pilar Díez del Corral Corredora, Facultad de Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)

Lám. 30b. Cara B.



Lám. 31. Ánfora de Malibú,
S80.AE.230 (Cat. 131; dibujo de la
autora).

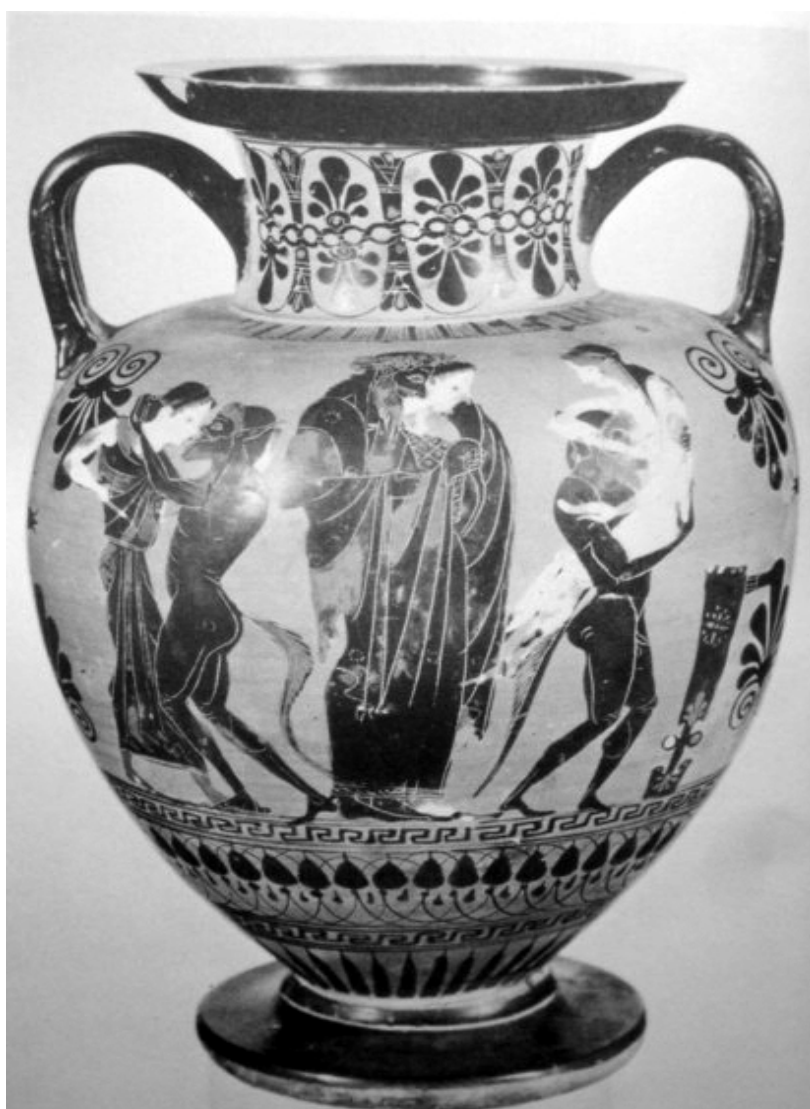
Lám. 32. Ánfora de Munich (Antikenslg, J471; Cat. 94).



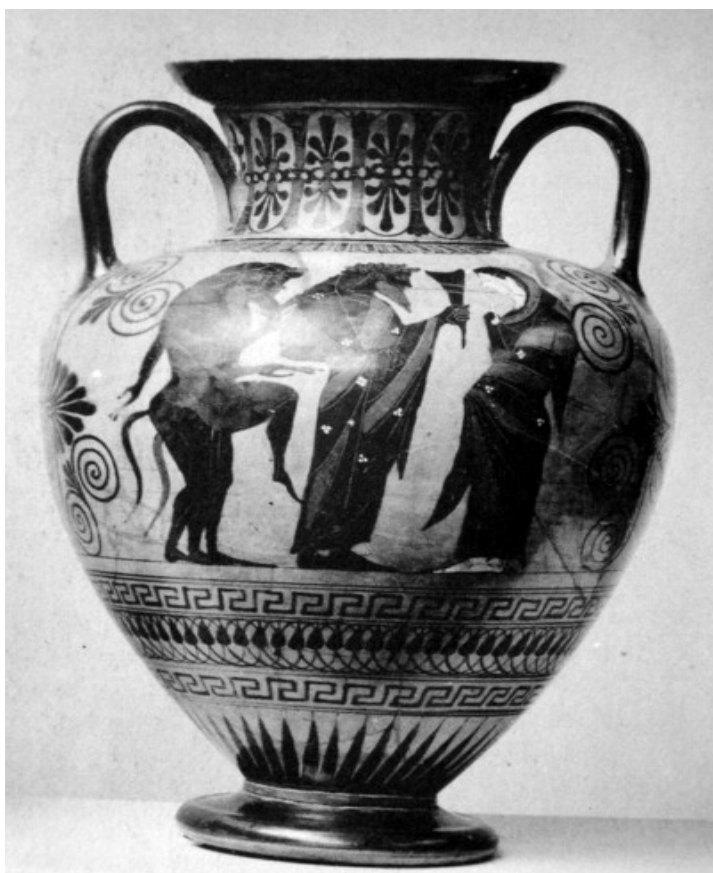
(c) Copyright Munich, Antikensammlungen. Downloaded by Pilar Díez del Corral Corredoira, Facultad de Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)



Lám. 33 y 33b. Ánfora de Orvieto (Museo Civico; Cat. 63).



Lám. 34. Ánfora de Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 76.40 (Cat. 177).



Lám. 35. Ánfora de Londres,
Mus. Británico, 1928.5-17.1;
Cat. 117).



Lám. 35b. Cara B

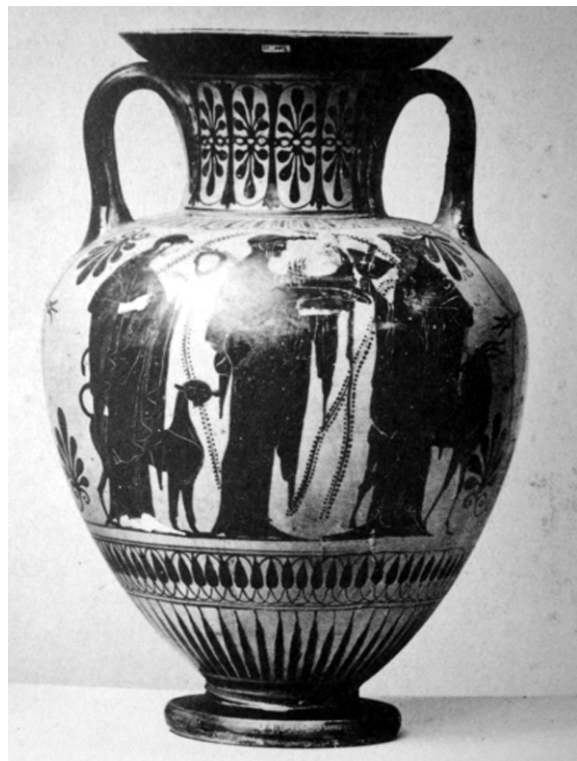


Lám. 36. Dibujo de Ánfora (perdida, 4583; Cat. 137).



Lám. 37 y 37b. Ánfora Pseudo-panatenaica de Londres (Mus. Británico, B198; Cat. 90).

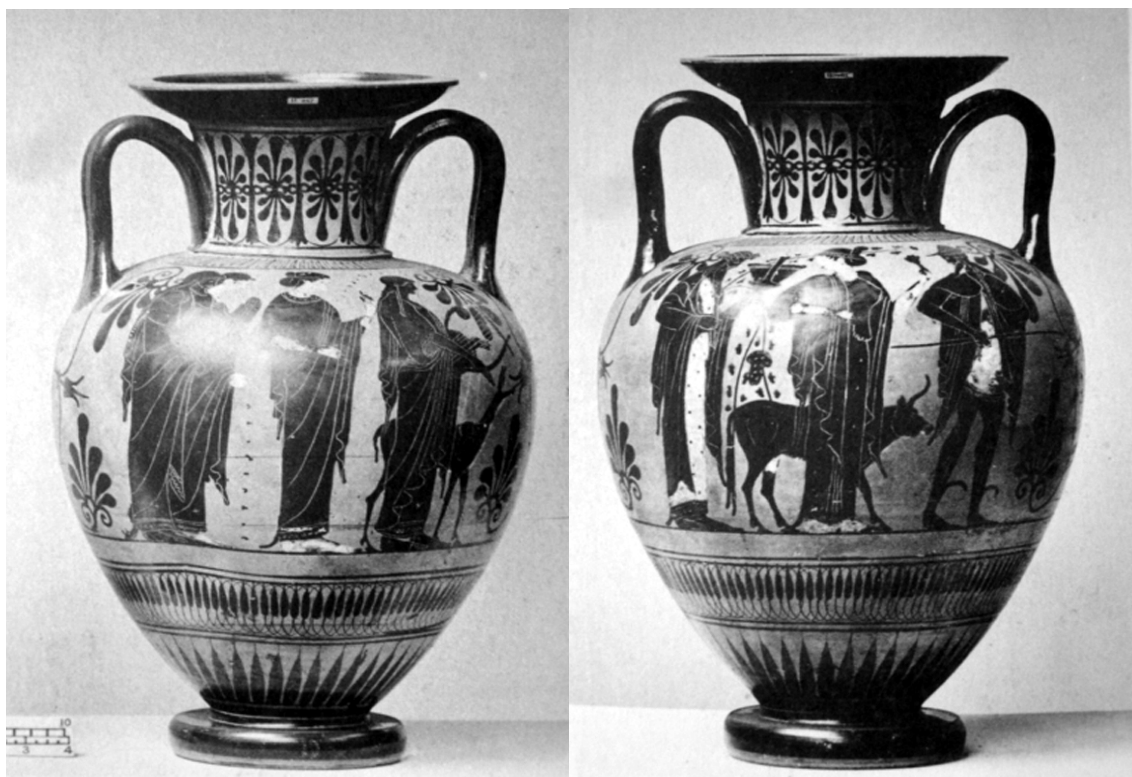




Lám. 38. Ánfora de Gotha Lám. 39. Ánfora de Londres (Mus. (Schlossmus., 33; Cat. 188). Británico, B258; Cat. 155).

Lám. 40. Ánfora de Orvieto (Museo Civico, Coll. Faina, 64; Cat. 69).





Lám. 41. Ánfora de Londres (Mus. Británico, B257; Cat. 154). Lám. 41b. Cara B.

Lám. 42. Ánfora de Parma (Mus. Nacional, C2; Cat. 113).





Lám. 43. Ánfora de Munich
(Antikenslg., 1542; Cat. 101).



Lám. 43b. Cara B



Lám. 44. Detalle del Vaso François (Florencia,
4209).



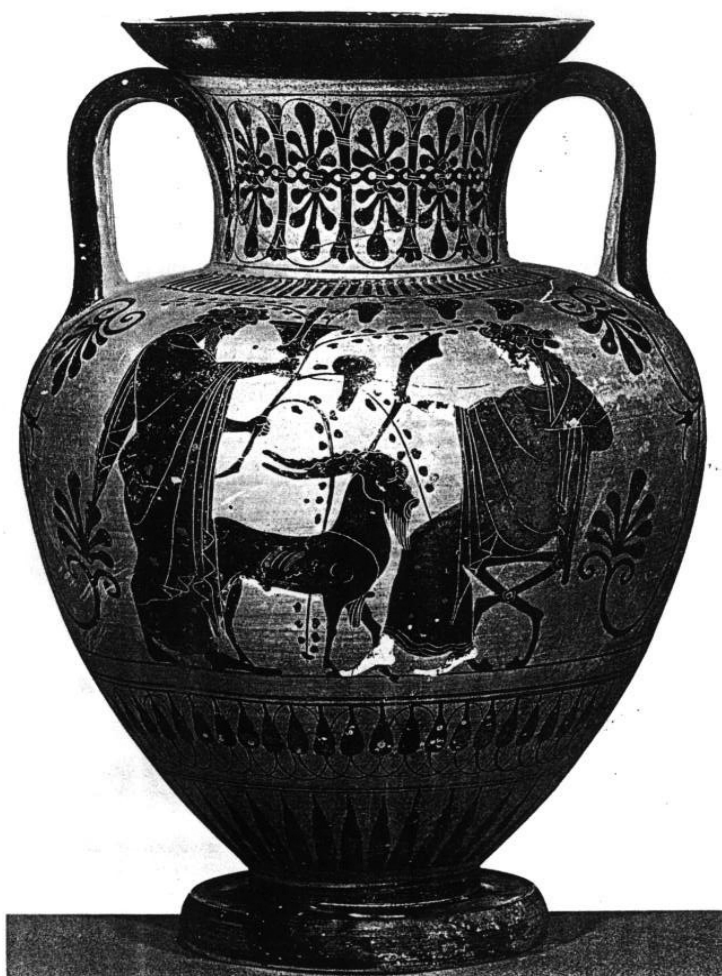
Lám. 45 y 45b. Píxide de Atenas (Museo Nacional, 2086; Cat. 352).



Lám. 46. Dibujo de hidria (perdida; Cat. 213).



Lám. 47. Dibujo de un olpe (mercado de Londres; Cat. 237; dibujo de la autora).



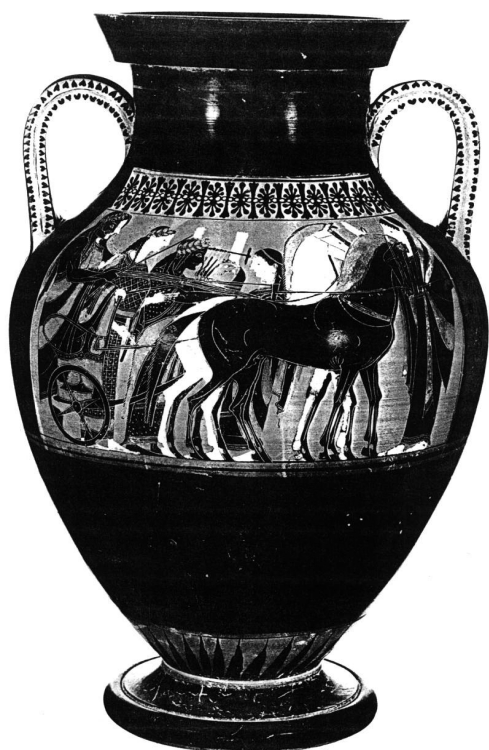
Lám. 48. Ánfora de Basilea
(Mercado, Münzen und
Medaillen A.G.; Cat. 176).



Lám. 49. Lécito de Toulouse
(inv. 342; Cat. 246).

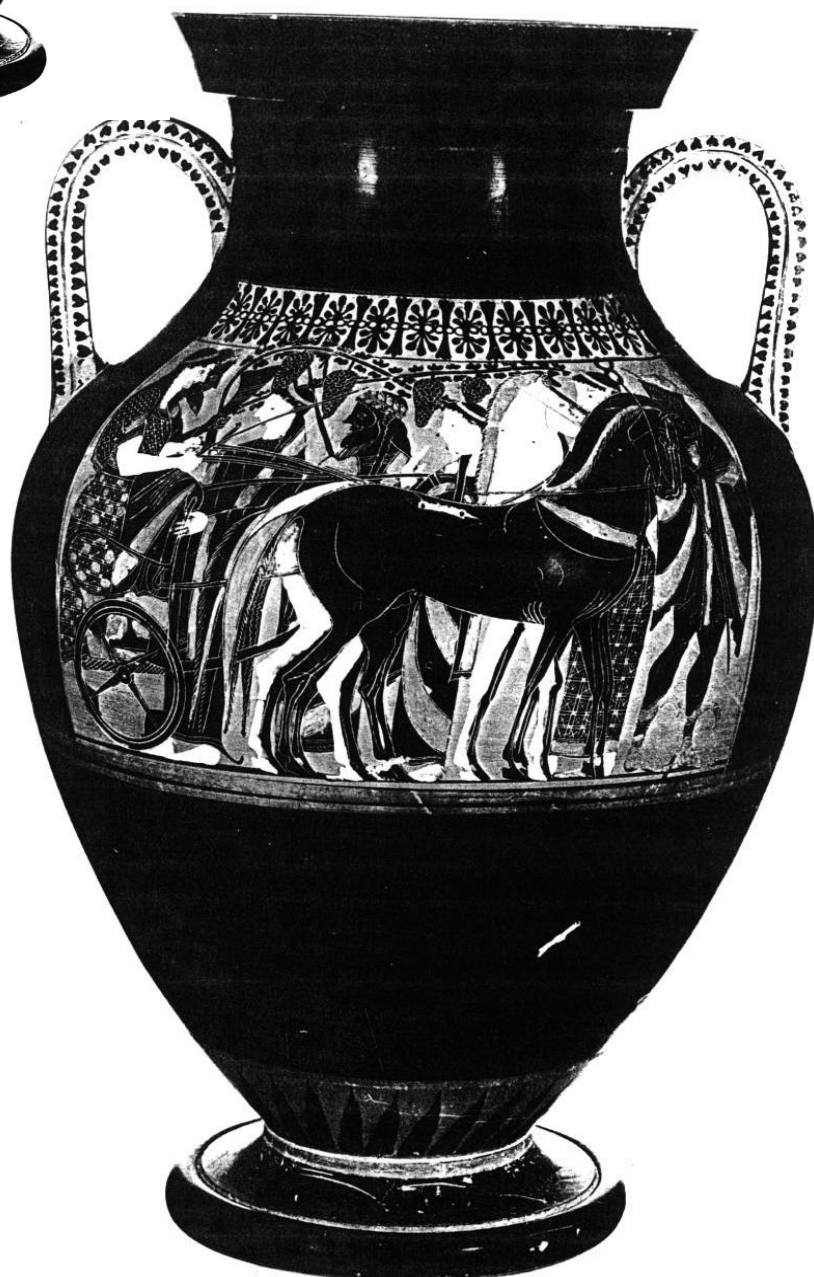


Lám. 50, Píxide de Florencia (Mus. Archeo.,
76931; Cat. 266).



Lám. 51. Ánfora de Malibú (Mus. P. Getty, 72.17E.148B; Cat. 287).

Lám. 51b. Cara B.





Lám. 52. Ánfora de Toronto (Mus. Ontario, 927.39.3; Cat. 298).

Lám. 52b. Cara B





Lám. 53. Copa de Fineo (Würzburg, Martin-von-Wagner Mus., 164).

Lám. 54. Relieve de Asurbanipal en Nimrud (Londres, Mus. británico).



Lám. 55. Cratera corintia con el banquete de Eurito (París, Louvre).





Lám. 56. Ánfora de Nueva York (Shelby White & Leon Levy Collection; Cat. 373)



Lám. 57. Ánfora de San Francisco (CA, M.H. de Young Memorial Museum, 63.4.; Cat. 379).

Lám. 58 y 58b. Ánfora de París (Prof. Dr. S. Pozzi. o Col. Amherst.; Cat. 374).

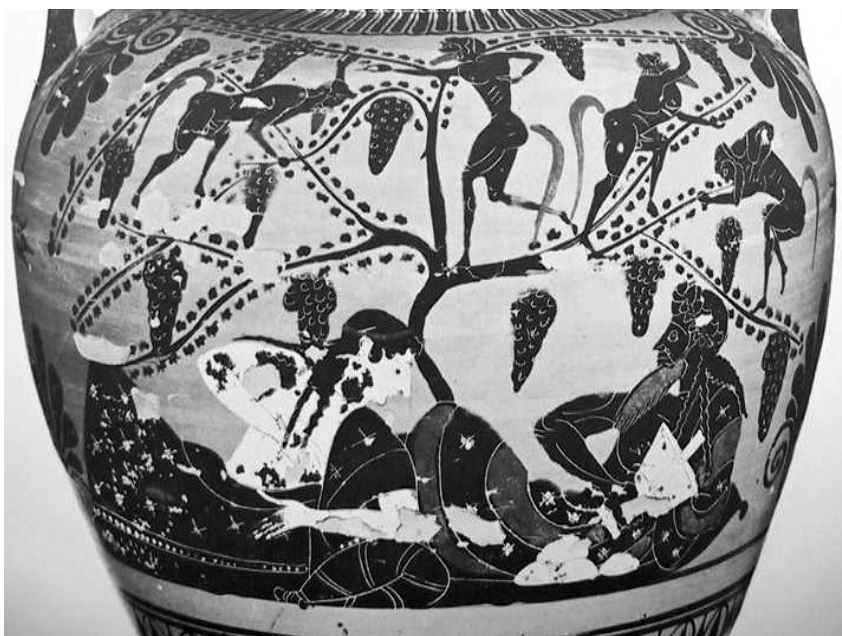




Lám. 59 y 59b. Pélice del Pintor de Aquéloo (Londres, British Mus. W40).

Lám. 60. Ánfora de Cambridge (Museo Fitzwilliam, GR27.1864; Cat. 377).





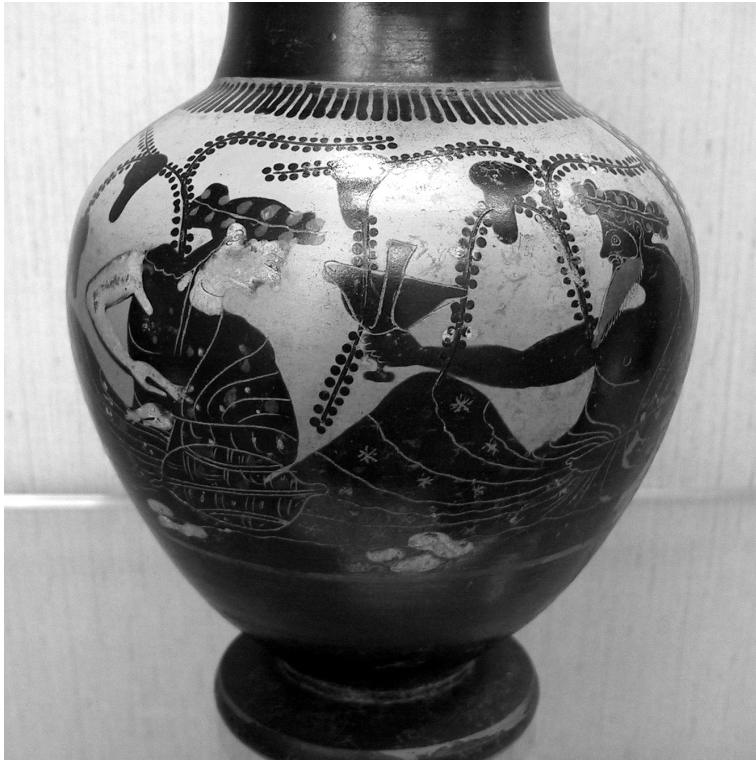
Lám. 61. Ánfora de Munich (Antikenslg., J1325; Cat. 376).



Lám. 62. Copa de Boulogne-sur-Mer (Museo Comunal, 559; Cat. 372).



Lám. 62. Tondo.



Lám. 63. Enócoe de Compiègne (Museo Vivenel, 1033; Cat. 411).

Lám. 64 y 64b. Ánfora de Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 01.80.52; Cat. 375).





Lám. 65. Hidria de París(Museo del Louvre, CP10681; Cat. 400).



Lám. 66. Hidria de Londres (Museo Británico, B302; Cat. 399).



Lám. 67. Hidria de Londres
(Pregny, Baron E. de Rothschild;
Cat. 398).



Lám. 68. Ánfora de Londres (Museo
Británico, B210).

Lám. 69. Ánfora de Londres (Museo
Británico, B168; Cat. 453).

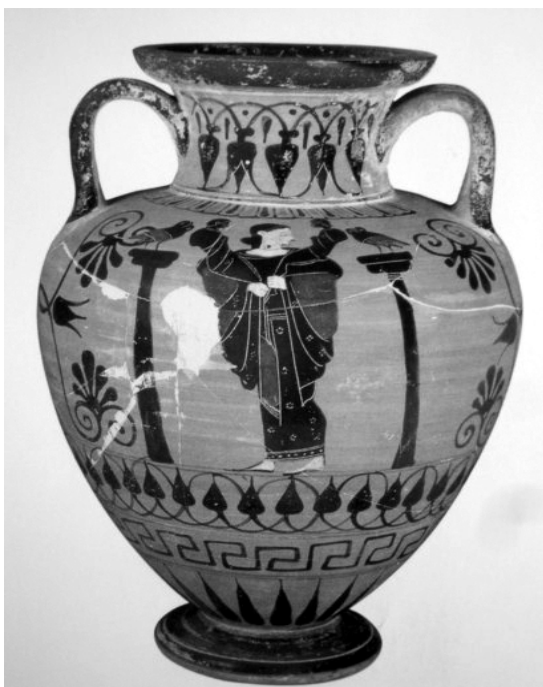




Lám. 70. Escifo fragmentario (Atenas, Acrop. 603^a).



Lám. 71. Fragmento de Naucratis (Londres, BM, B601.17).



Lám. 72. Ánfora de París (Louvre, F 226).



Lám. 73. Lécito de Bochum (Ruhr-Univ. S 496; Cat. 447).



Lám. 74 y 74b. Píxide de Bochum (Ruhr-Univ. S 1212; Cat. 264).



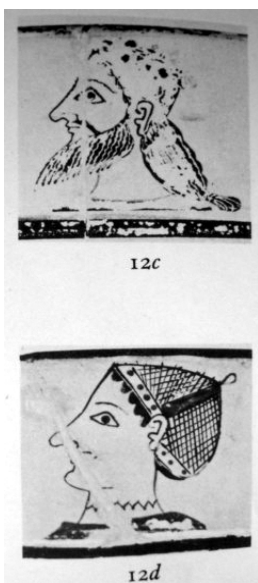
Lám. 74c y 74d. Detalles de la píxide



Lám. 75. Copa de Nápoles
(Sant. 172; *ABV* 203,1 y 2;
Para 92).



Lám. 75. Cara B.



Lám. 76. Copa de Nueva York (Mus. Metropolitano, 25.78.4; Cat. 460).

Lám. 76b y 76c. Detalles



Lám. 77. Copa de Atenas, Col. Privada.

Lám. 78. Copa perdida del Mus. de Berlín.

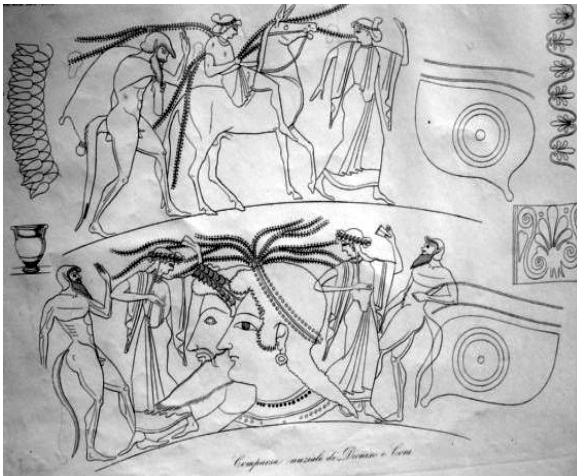




Lám. 79 y 79b. Copa de Beverly Hills (CA, Summa Galleries: XXXX10072; Cat. 459).

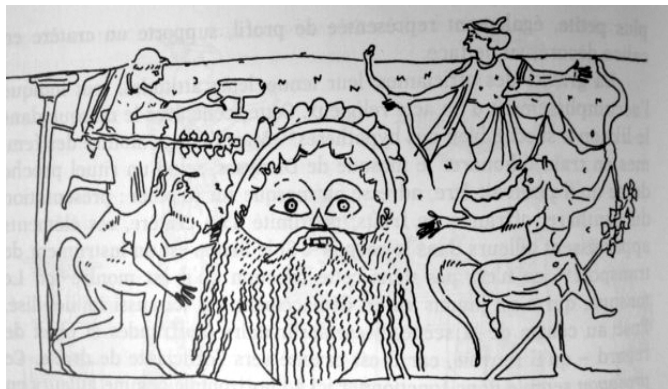


Lám. 80. Cratera de París (Museo del Louvre, 282; Cat. . 461).



Lám. 80b. Dibujo cara A y B.

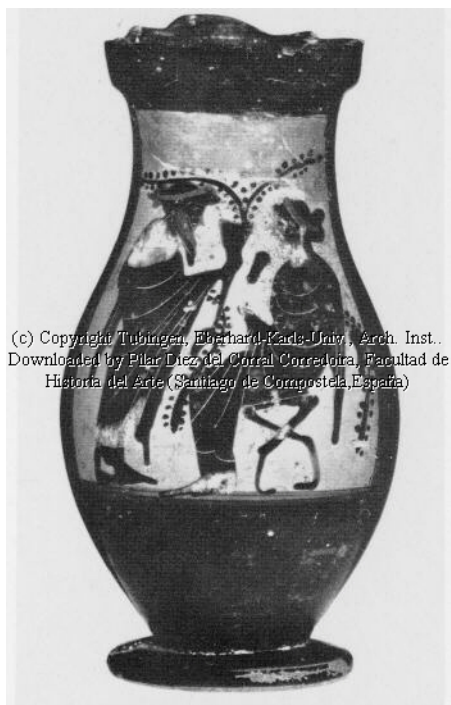
Lám. 81. Dibujo de una lécyto de Palermo (2023; ABL 206).





Lám. 82. Cratera de Roma (Mus. de Villa Giulia, 18373; Cat. 396).

Lám. 83. Hidria de Oxford (Museo Ashmolean, 223; Cat. 214)



(c) Copyright Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Arch. Inst. .
Downloaded by Pilar Díez del Corral Corredora, Facultad de
Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)

Lám. 84. Olpe de Tübinga (Eberhard-Karls-Universität, Arch. Inst., S10667; Cat. 217).

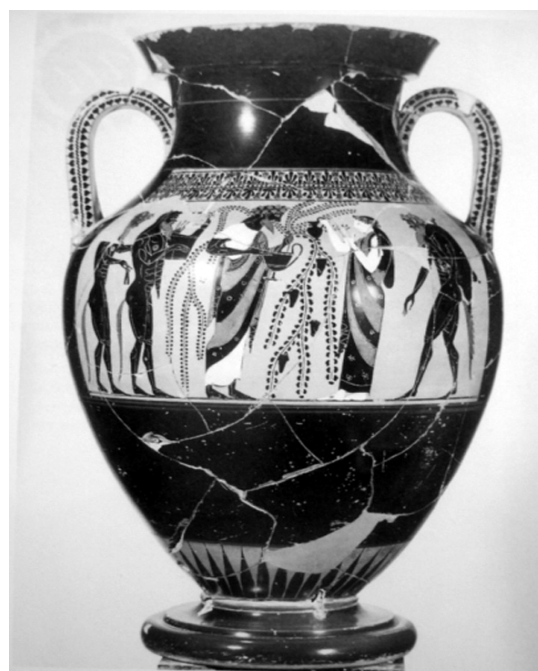


Lám. 85. Ánfora de Bochum (Ruhr-Universität, inv. S 486; BAD: 520510).



Lám. 86. Ánfora de Londres (Museo Británico, B250).

Lám. 87. Ánfora de París (Museo de Louvre F204; Cat. 166).

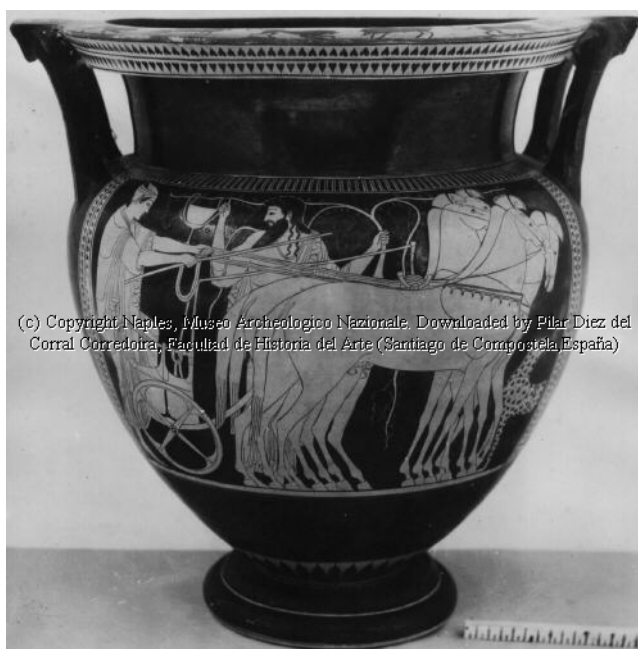


Lám. 88 y 88b. Ánfora de Boston (MA, Museo de Bellas Artes, 03.790; Cat. 467).





Lám. 89 y 89b. Ánfora de Zurich (Universidad, LOAN8865; Cat. 468).

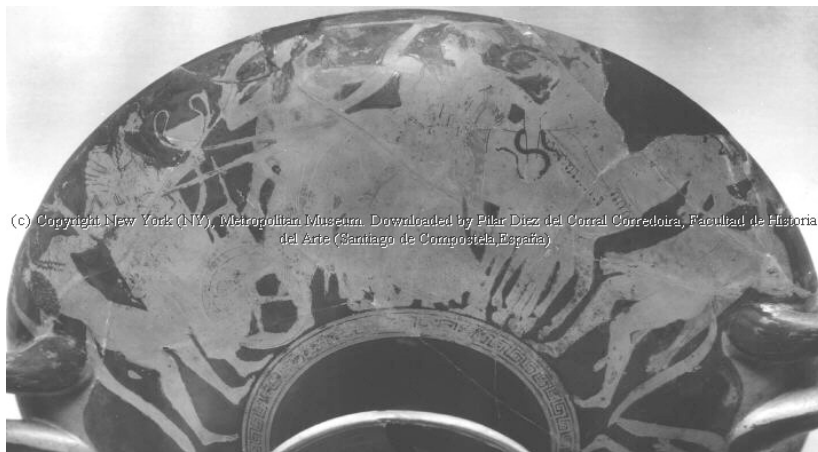


(c) Copyright Naples, Museo Archeologico Nazionale. Downloaded by Pilar Díez del Corral Corredora, Facultad de Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)

Lám. 90. Cratera de columnas de Nápoles (Museo Arqueológico Nacional, 81399; Cat. 473).



Lám. 91. Cratera de columnas de San Petersburgo (Hermitage B4302; Cat. 475).



Lám. 92. Copa de Nueva York (MOMA 41.162.6; Cat. 472).



Lám. 92b. Cara B.

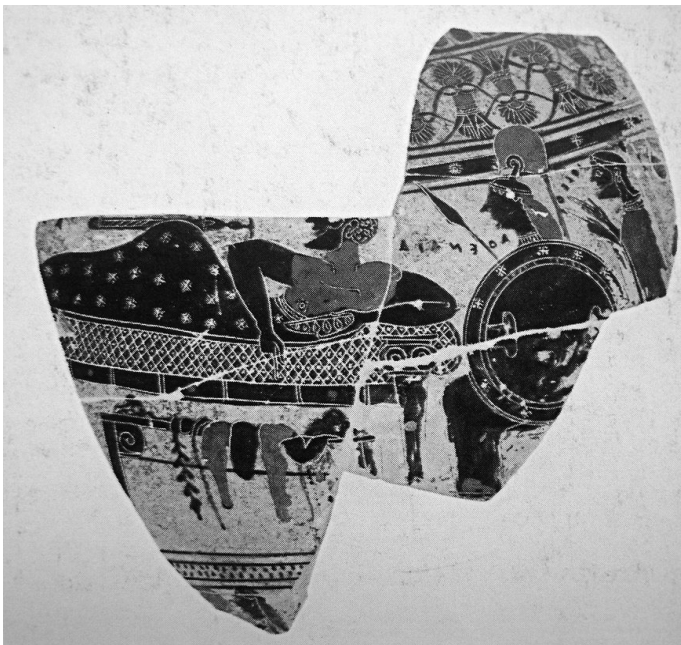


Lám. 93 y 93b. Cratera-psiker de Nueva York (MOMA 1986.11.12; Cat. 478).

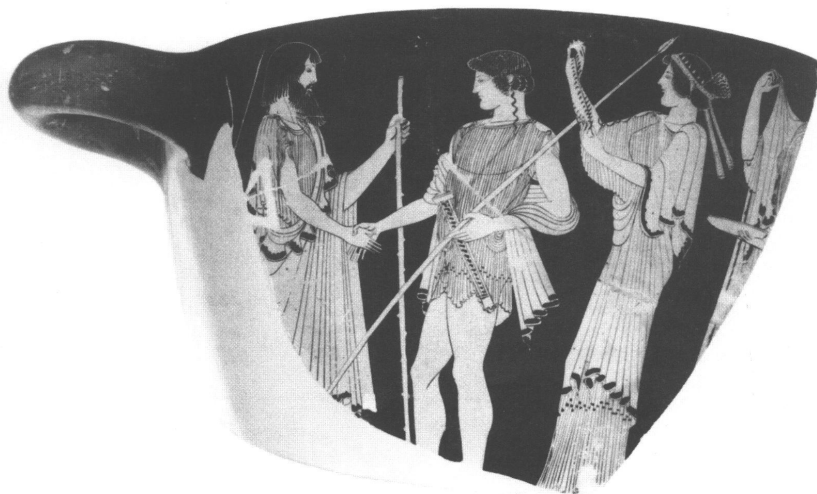




Lám. 93c. Cara B



Lám. 94. Fragmento de hidria
en Basilea (H. A. Cahn, 919).



Lám. 95. Escifo de París (Museo del Louvre, G 195).



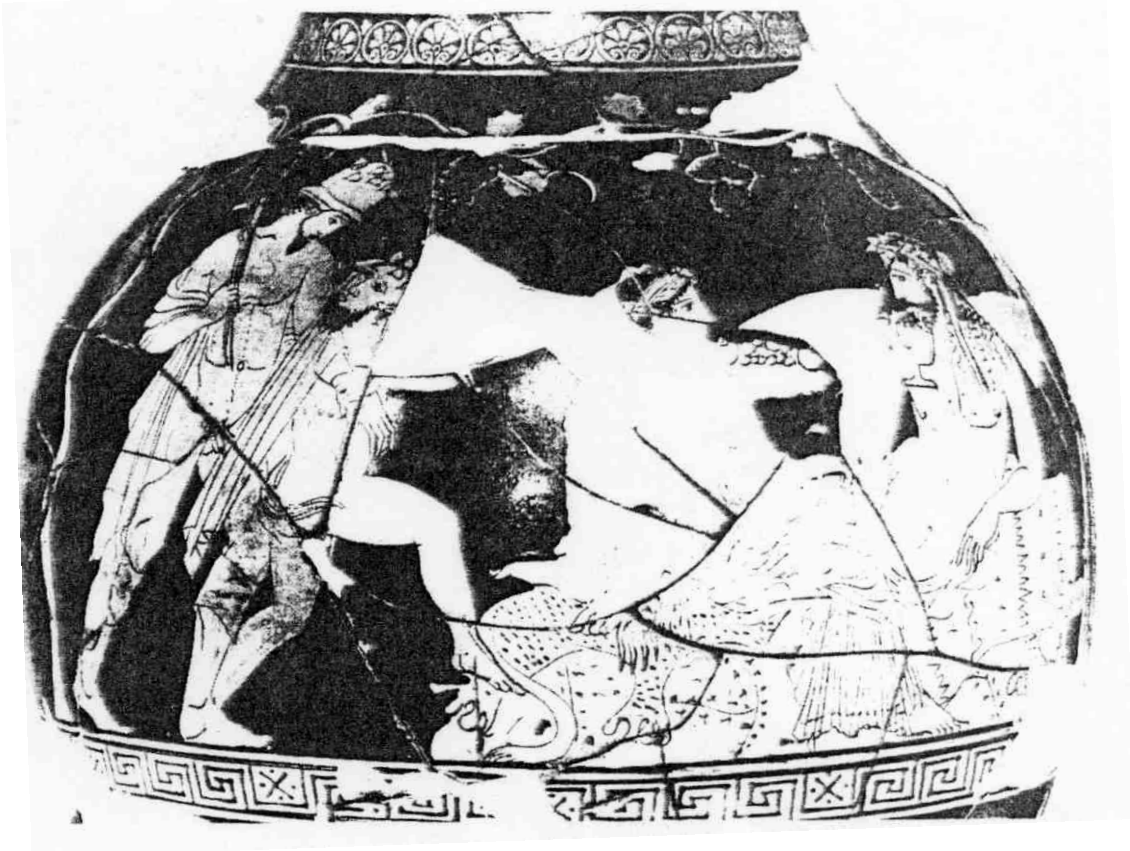
Lám. 96 y 96b. Cílica de Londres (Museo Británico, E82; 1847.9-9.6; Cat. 477).





Lám. 97. Cratera de cáliz de Ancona (Museo Arqueológico Nacional, 25337; Cat. 479).

Lám. 98. Enócoe de Atenas (Museo Nacional, 16258; Cat. 480).





Lám. 99. Cratera de volutas de Bologna (Museo Cívico Arqueológico, 283; Cat. 481).



Lám. 100. Hidria de Berlín (perdida, F2179; Cat. 482).

Lám. 101. Hidria de Basilea, H. Cahn (Cat. 484).





Lám. 101b. Dibujo con la reconstrucción de hidria de Basilea, H. Cahn (Cat. 484).



Lám. 102. Cratera de cáliz de Siracusa (MR 17427; Cat. 485).

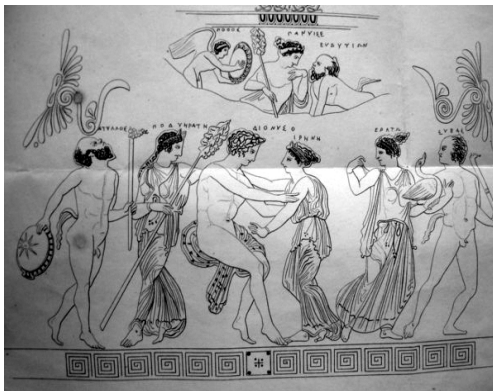


Lám. 102b. Detalles de Cara B.

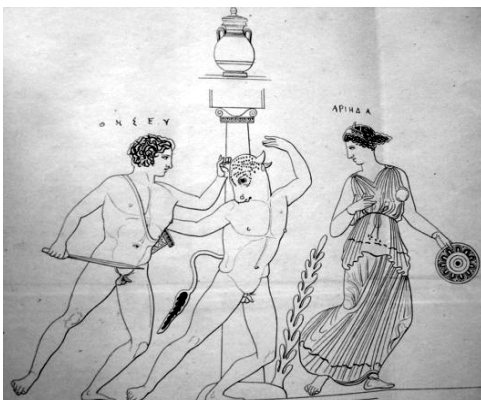




Lám. 103. Hidria de Boston (MFA 03.792)



Lám. 104. Pélice de París (privada, Raoul-Rochette; Cat. 486).

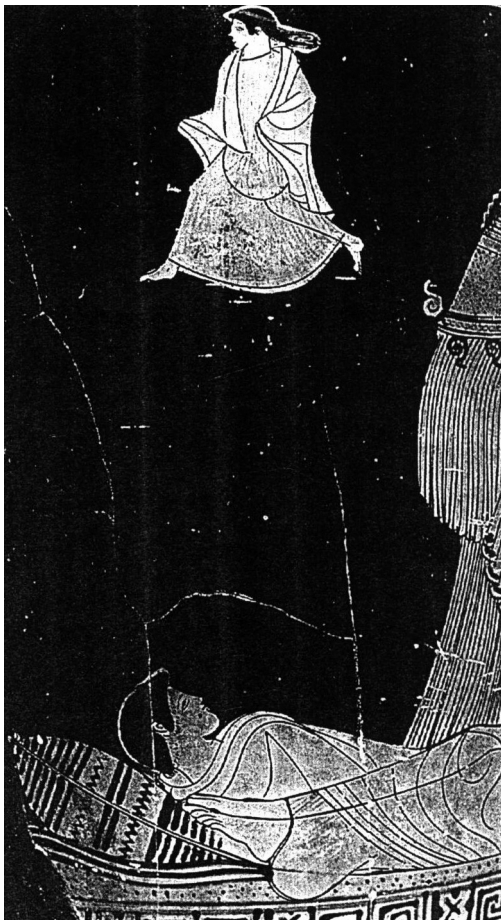


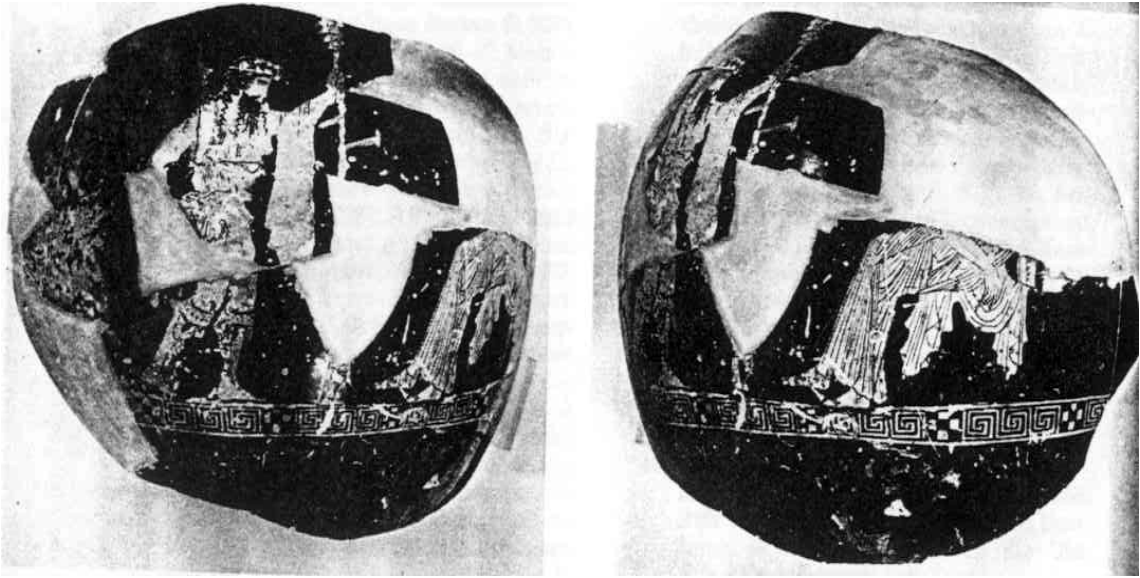
Lám. 104b. Cara B.



Lám. 105. Fragmento de cratera de cáliz (Tubinga, 5439; Cat. 483).

Lám. 106 y 106b. Lécito de Tarento (Museo Nac. 4545).





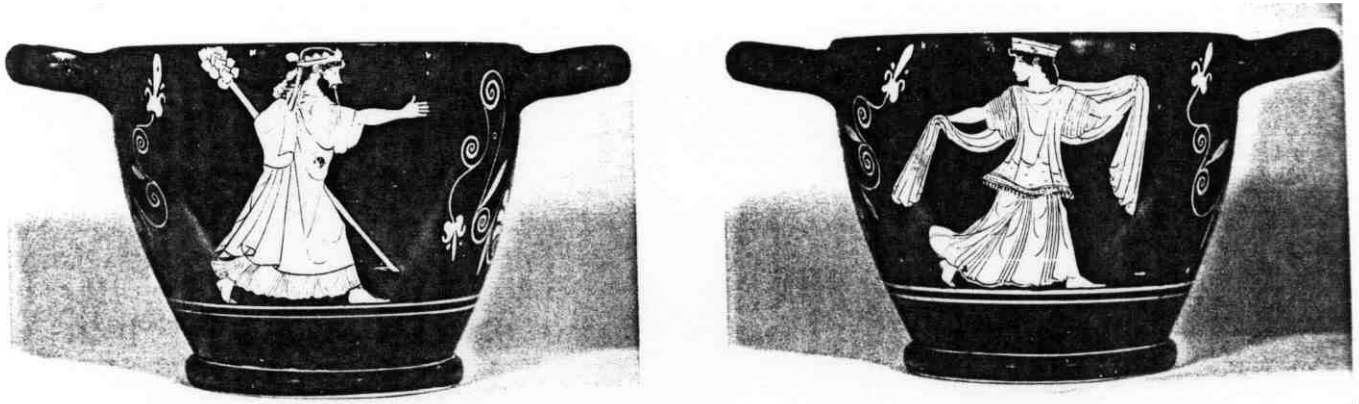
Lám. 107. Fragmento de una coe de París (Museo del Louvre, CP12056; Cat. 487).



Lám. 108. Copa de Florencia (Museo Arqueo. Nacional, 3943).

Lám. 109. Detalle de cratera de Boston (MFA, 1972.850).





Lám. 110. Escifo de Nueva York, MMA, 56.171.59; Cat. 493).



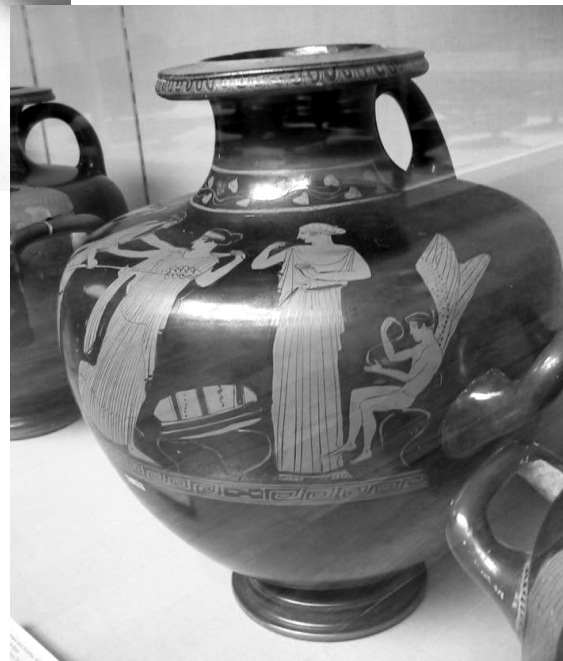
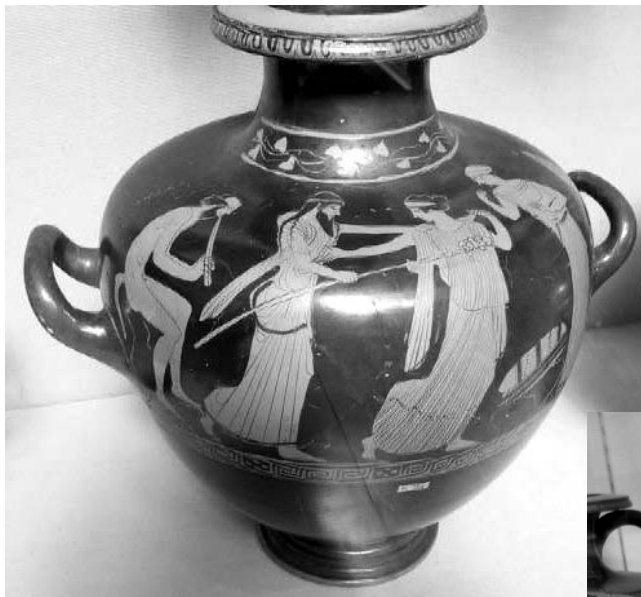
Lám. 111. Ánfora de Mississipi (Colecc. Robinson; Cat. 489).

Lám. 112. Ánfora de Roma (Villa Giulia, 50471; Cat. 488).





Lám. 113. Kelebe de Ferrara
(Museo Arqueo. Nac., inv. 2818;
Cat. 490).



Lám. 114 y 114b. Hidria de Londres
(Museo Británico, E184; Cat. 491).



Lám. 115. Copa de Londres (Museo Británico, E72).

Lám. 116. Lecánide de Ferrara (Museo Nac. Spina, T268AVP; Cat. 498).





Lám. 116b. Cara B.

Lám. 117. Lecánide de Bruselas (Museo del Cincuentenario, 12115; Cat. 503).

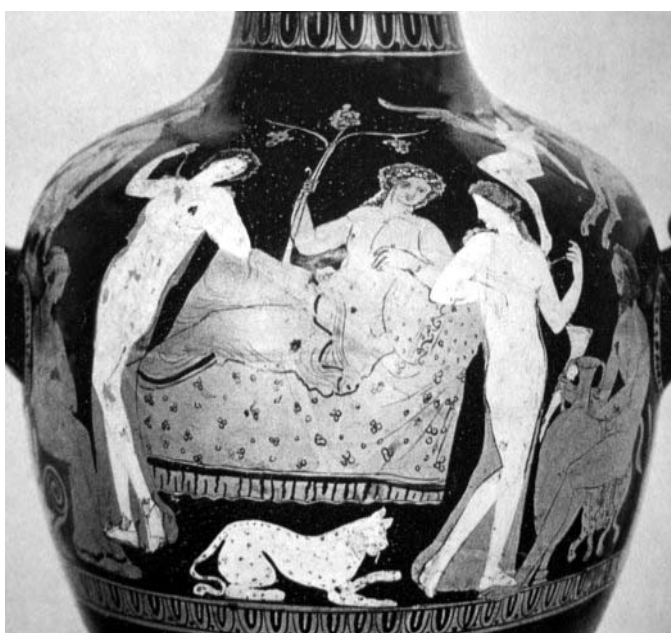


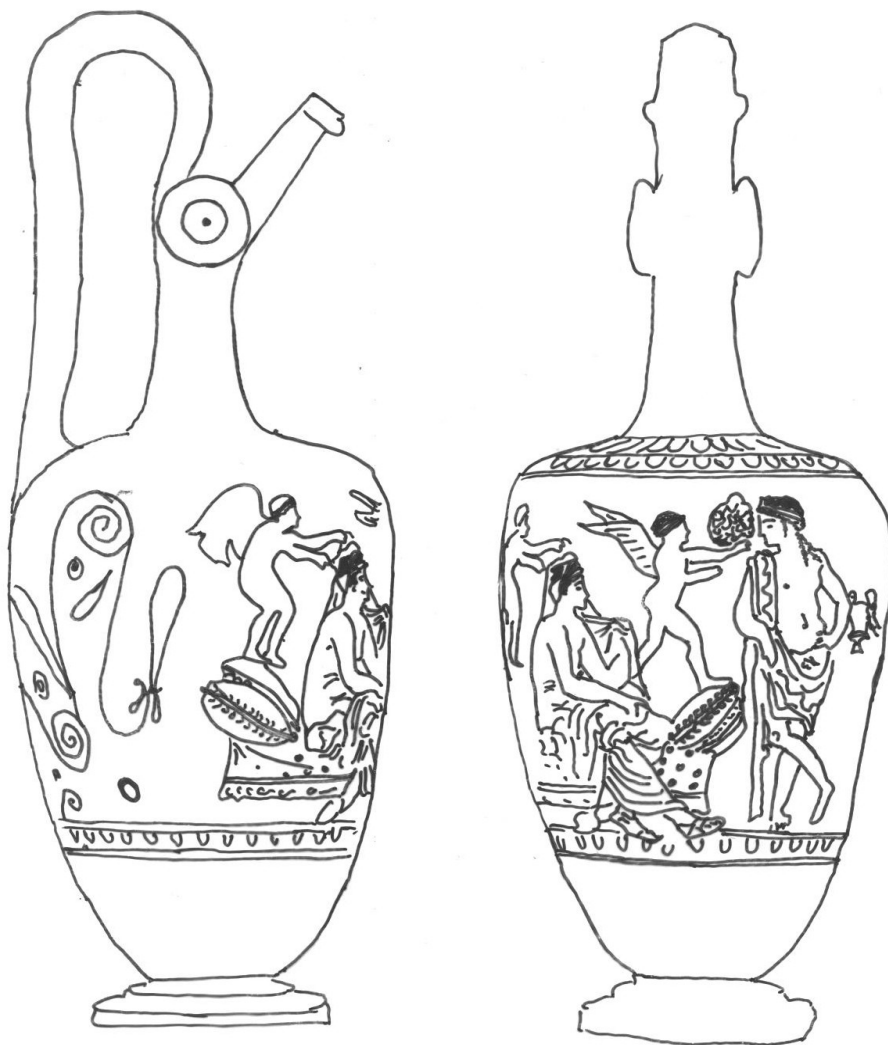


Lám. 118. Píxide de Londres (BM, E774).



Lám. 119 y 119b. Hidria de Ciudad del Cabo 41894 (Cat. 504).



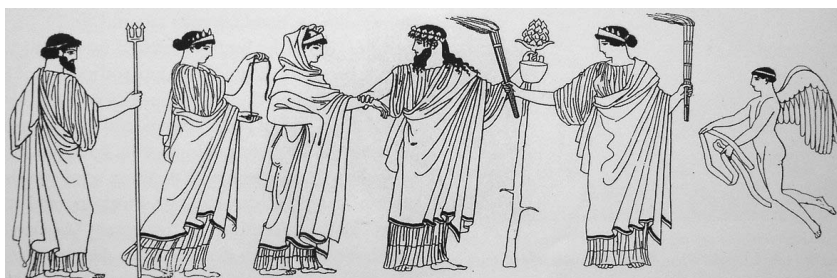


Lám. 120. Epíquisis en una colección privada en Suiza (Cat. 502).



Lám. 121. Píxide de Londres, 1920.12-21.1.

Lám. 122. Cratera de campana de Reading, (PA, 32.772.1; Cat. 497).





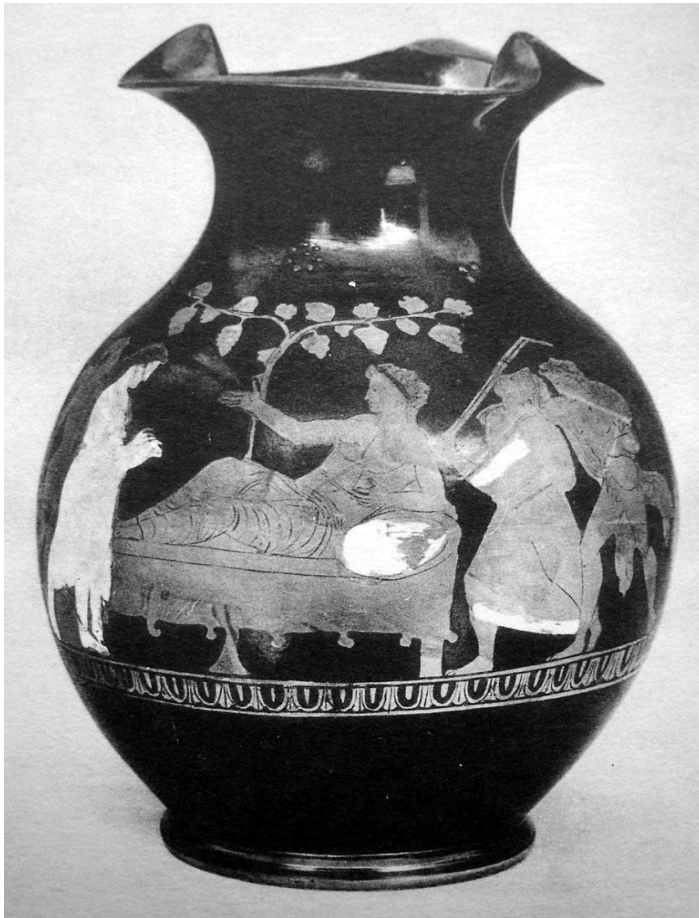
Lam. 123. Pseudo-estamno de Spina (Museo Nacional de Ferrara, T128; Cat. 499).



Lam. 123b. Detalle.



Lám. 124. Coe de Brindisi (Museo Arqueo. Nacional; Cat. 500).



Lám. 125. Enócoe de Nueva York (MOMA, 06.1021.183; Cat. 501).



Lám. 126. Cílica de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, L491; Cat. 506).



Lám. 127. Lecánide de Ferrara (Museo Nacional, 5388; Cat. 509).

Lám. 128. Hidria del legado David M. Robinson (Harvard, 1960. 347.; Cat. 508).





Lám. 129. Hidria de Skopje (Museo Arqueo.; Cat. 507).

Lám. 130. Cratera de campana de Compiègne (Museo Vivienel, 1025; Cat. 513).



Fig. 71



Lám. 131b. Detalle.

Lám. 131. Ánfora de Londres (Museo Británico, E279; Cat. 510).

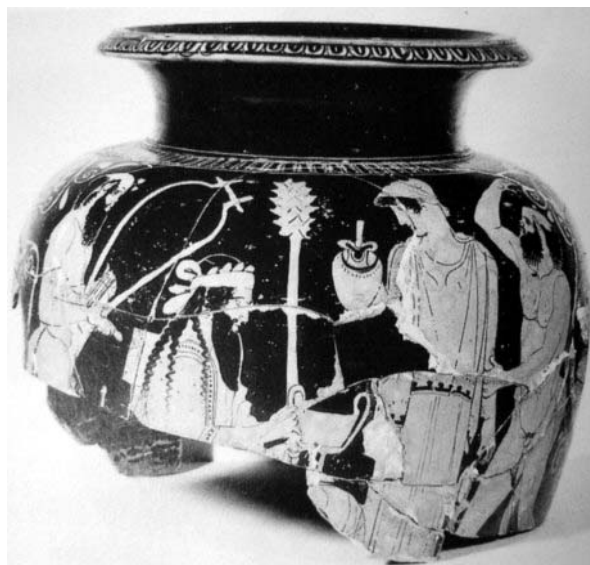
Lám. 132. Hidria de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, L533; Cat. 511).



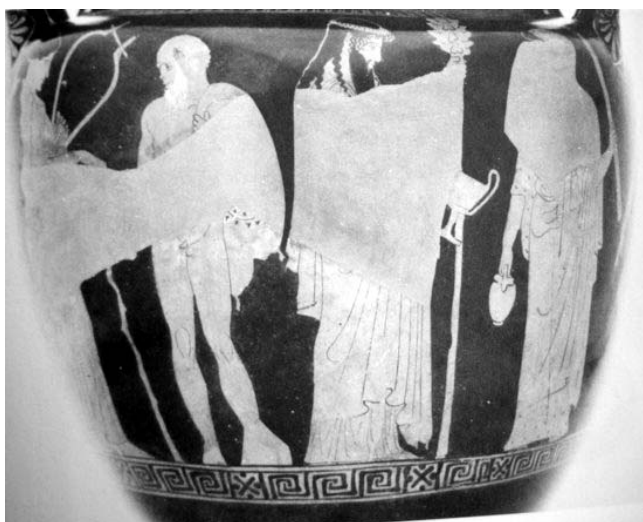
(c) Copyright Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., Downloaded by Pilar Diez del Corral Corredora, Facultad de Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)



Lám. 133. Estamno de colección privada (Cat. 516).



Lám. 134. Estamnos de París (Museo del Louvre, G406 ;Cat. 515).



Lám. 135. Cratera de volutas de Stanford (inv. 8110).



(c) Copyright Oxford, Ashmolean Museum. Downloaded by Pilar Díez del Corral Corredoira, Facultad de Historia del Arte (Santiago de Compostela, España)

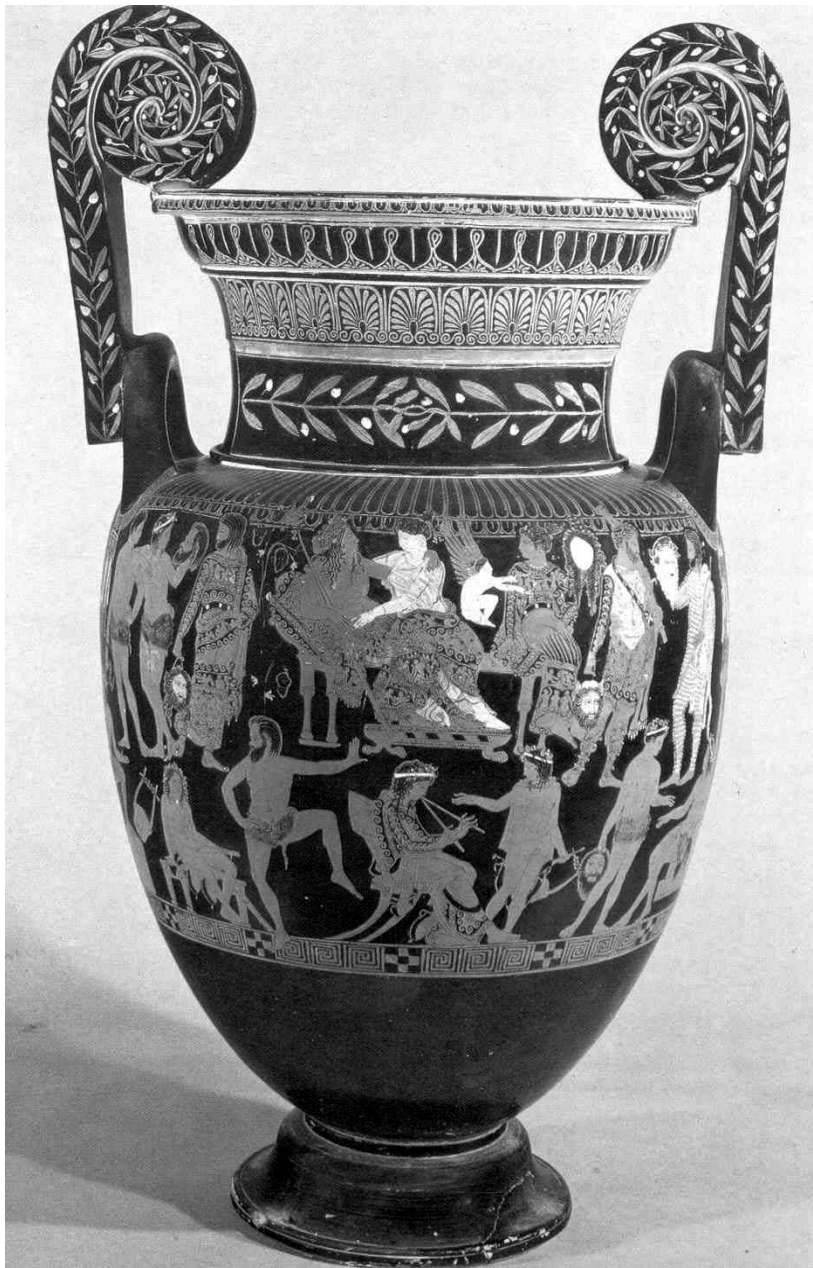
Lám. 136. Escifo de Oxford (Museo Ashmolean; Cat. 514).



Lám. 137. Cratera de cáliz de Jena (Friedrich-Schiller-Universitat, 382; Cat. 512).



Lám. 138b. Detalle de Cara A.



Lám. 138. Cratera de volutas de Nápoles (Museo Nacional 81673; Cat. 517).



Lám. 138c.
Cara B.



Lám. 139. Copa de Corinto (Museo Arqueo., inv. CP 885).



Lám. 140 y 140b.
Hidria de Roma
(Villa Giulia, 55707;
Cat. 518).





Lám. 141. Fragmentos de cratera de Würzburg (Museo Martin-von-Wagner, 4781; Cat. 519).



Lám.. 142 y 142b. Fragmentos de cratera de volutas de Samotracia (65.1041; Cat. 520).



Lám. 143. Píxide de Londres (Museo Británico, E 775).



Lám. 144. Cratera de campana de Ferrara (Museo Nacional, 20483).



Lám. 145. Relieve del Pireo.



Lám.. 146. Cratera de cáliz de Madrid (MAN, 11012; Cat. 521).

Lám. 147. Copa de Londres (Museo Británico, E129; Cat. 553).





Lám. 147b. Tondo.

Lám. 148. Cratera de cáliz de Tampa (FL, Museo de Arte, 86.76.; Cat. 532).





Lám. 149 y 149b. Cratera de cáliz de Ferrara (Museo Nacional de Spina, T121AVP; Cat. 523).



Lám. 150 y 150b. Cratera de cáliz de Londres (BM 1952.1-8.1; Cat. 525).



Lám. 151 y 151b. Cratera de cáliz de Würzburg, Martin-von-Wagner Museo, 523; Cat. 524).





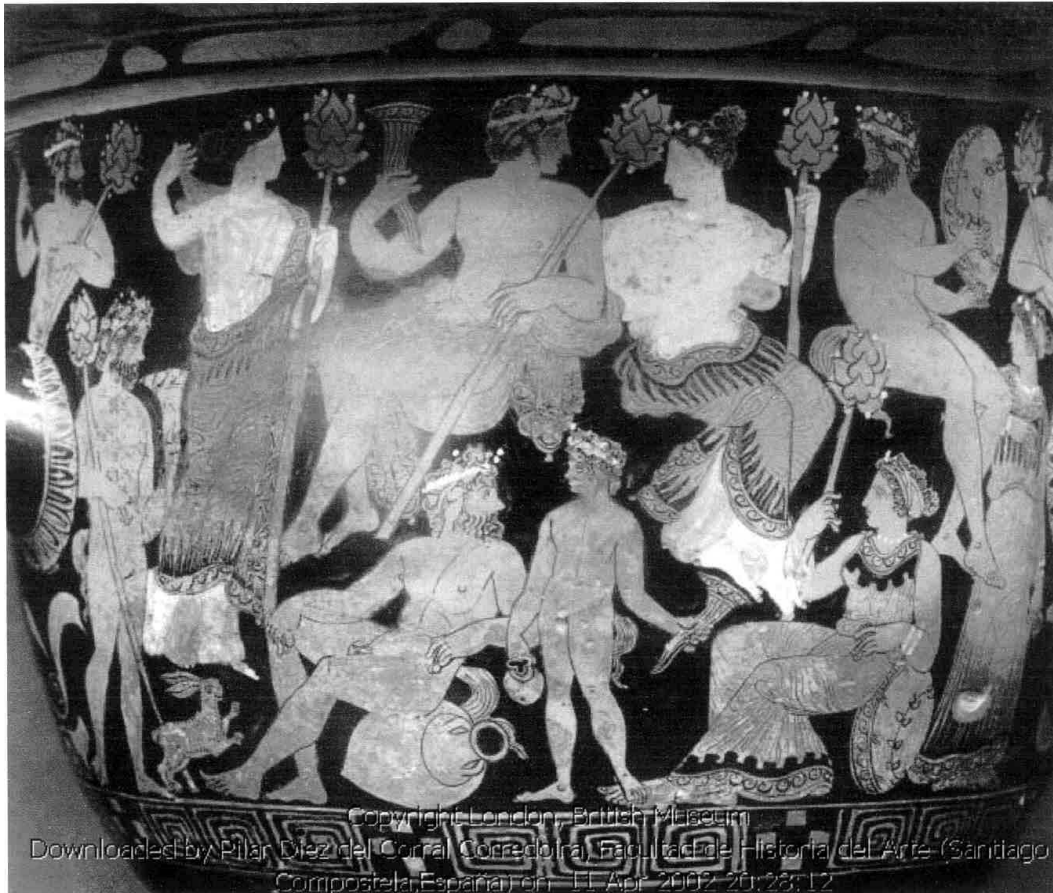
Lám. 152. Copa de Tarquinia (RC 5291).



Lám. 153. Cratera de Alemania
(Colecc. privada; Cat. 541).



Lám. 154. Cratera de Nápoles
(Museo Arquelógico Nacional,
H890; Cat. 542).



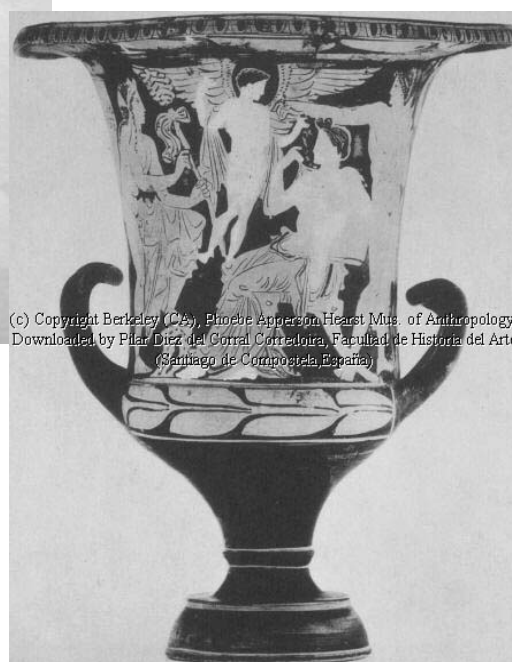
Lám. 155. Cratera panzuda de Londres (Museo Británico, F1; Cat. 543).



Lám. 156. Cratera de campana de Nueva York (Mercado, Sotheby's).



Lám. 157. Cratera de cáliz de La Habana (Museo Nacional de Bellas Artes, 173; Cat. 577).



Lám. 158. Cratera de cáliz de Berkeley (CA Phoebe Apperson Hearst Museo de Antropología, 8.3297; Cat. 569).

Lám. 159 y 159b. Cratera de cáliz de Tubinga (Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S101349; Cat. 574).



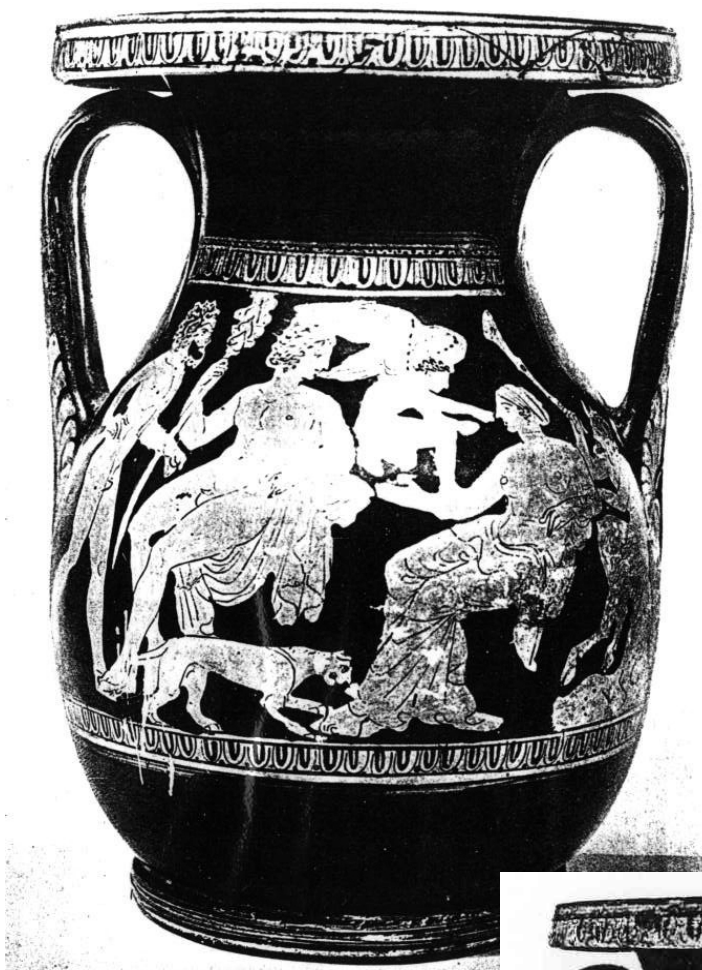
Lám. 160 y 160b. Cratera de cáliz de Berkeley (CA, Phoebe Apperson Hearst Museo de Antropología, 8.3298; Cat. 570).



Lám. 161. Cratera panzuda de Ferrara (Museo Nacional de Spina, T270AVPB; Cat. 593).



Lám. 162. Espejo de Boston (MFA, 01.7513).



Lám. 163. Pélice de Londres (Museo Británico E435; Cat. 598).

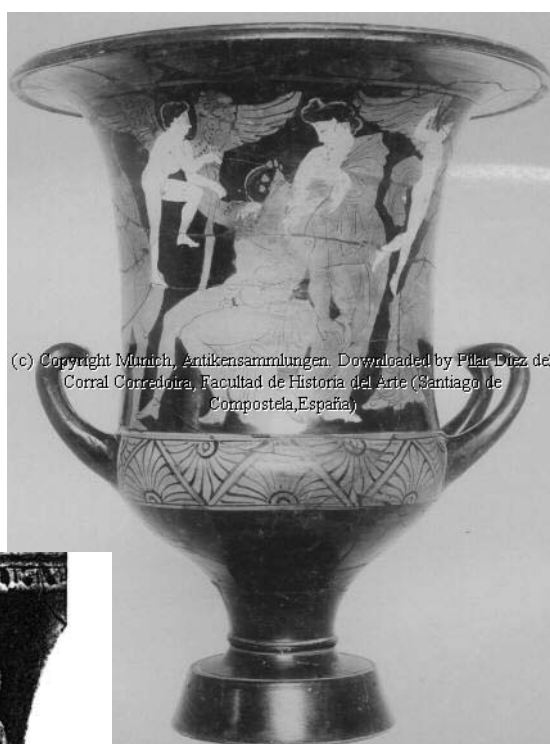


Lám. 164. Pélice de San Petersburgo (Museo del Estado Hermitage, 1891.818; 1891.555; Cat. 599).



Lám. 165. Cratera de cáliz de Atenas (Museo Nacional, N1132; Cat. 565).

Lám. 166. Cratera de cáliz de Munich (Antikenslg., 2402; Cat. 571).

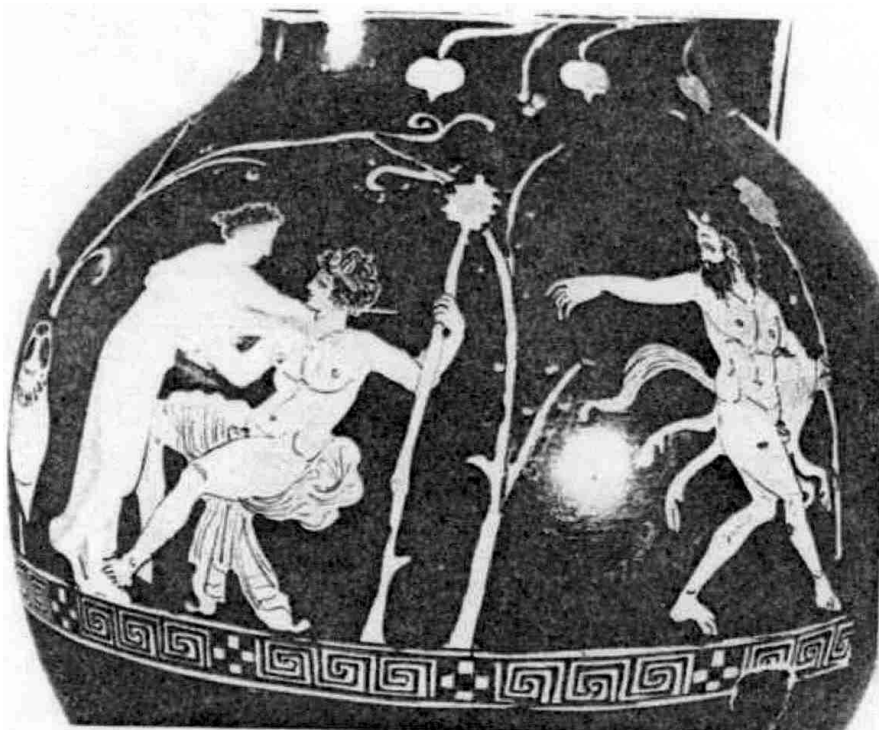


Lám. 167. Cratera de cáliz Atenas (Museo Nacional 12488; Cat. 584).



Lám. 168. Lécito de Lamia
(Biblioteca Municipal, 3568;
Cat. 610).

Lám. 169. Enócoe de San Petersburgo (Museo del Hermitage, ST2074; Cat.
608).





Lám. 170. Espejo de San Petersburgo (Museo del Hermitage, 1834.43).



Lám. 171. Dibujo del espejo de San Petersburgo (Museo del Hermitage, 1834.43).



Lám. 172. Copa de Chiusi (Museo Arqueológico Nacional, P66).

Lám. 173. Cratera de campana de Nápoles (Museo Arqueológico Nacional, H2847; Cat. 587).



Lám. 174 y 174b. Pélice de Harrow (inv. 67; 1864.67; Cat. 600).



Lám. 175. Espejo de Atenas, Chalcis.

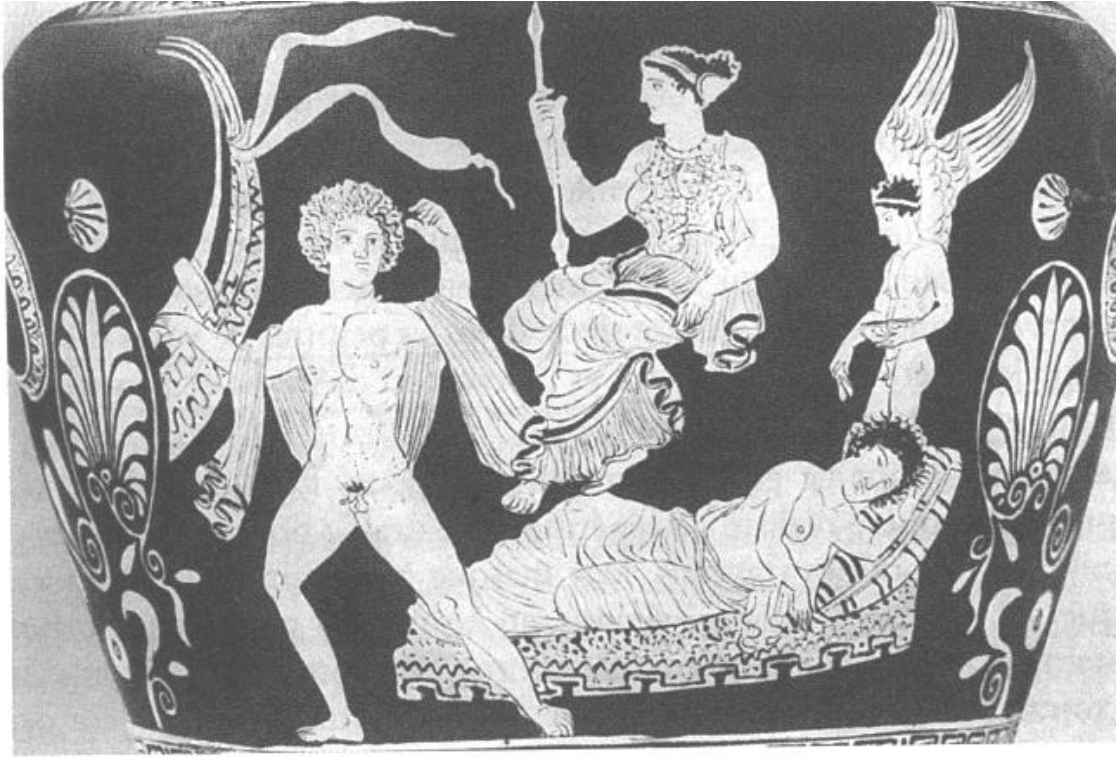
Lám. 176. Hidria de Londres (Museo Británico, E228; Cat. 605).





Lám. 177 y 177b. Cratera de Derveni (Museo Arqueológico de Tesalónica, B1).





Lám. 178. Estamno de Boston (Mus. de Bellas Artes, 00349).

X. CATÁLOGO.

PREMISA

Este catálogo es fruto de un trabajo de recopilación basado en el Archivo Beazley, el vaciado de corpora y catálogos de exposición; se trata de un repertorio y como tal no tiene ánimo de exhaustividad.

El catálogo está organizado siguiendo criterios de contenido y forma. En primer lugar están agrupadas las piezas que contienen un mismo tema iconográfico y dentro se subdividen en formas cerámicas siempre y cuando no se produzcan desajustes cronológicos muy grandes. En nota irán referidas las diferentes piezas agrupadas según criterios especificados en el texto a modo de ejemplo. Cada grupo de vasos presenta un orden cronológico, primando las piezas que tienen atribución, mientras que las demás aparecen al final, salvo algunas excepciones, pues no entra dentro de los límites de este trabajo un estudio atribucionista. Las horquillas cronológicas tratan de ser lo más precisas posibles dentro de los límites de un trabajo que no pretende datar las piezas, algunas presentan la datación del Archivo Beazley, mientras que otras son trabajo de la autora. En este caso se trata de no proponer intervalos mayores de cincuenta años y muchas dataciones proceden de la agrupación con otros pintores fruto de una comparativa con los *ABV* y *ARV*². En la mayoría de los casos las piezas cuentan con el número de catálogo on-line que proporciona el Archivo Beazley; cuando no es así es porque esas piezas proceden de la ingente colección de fotografías del propio archivo, que todavía no han sido catalogadas pero que considero que debo citar al menos como muestra de que todavía queda mucho trabajo por hacer. Los nombres de los pintores aparecerán en la medida de lo posible con su correspondiente traducción española, siempre y cuando ésta no lleve a confusión; asimismo las palabras “Pintor”, “Grupo”, “Círculo” o “Cercano”, se transcribirán con mayúscula, tal y como Beazley lo hizo.

CATÁLOGO DE PIEZAS.

I. FIGURAS NEGRAS.

1. El nacimiento del mito. La epifanía de Dioniso y Ariadna.
2. El carro, tras una iconografía nupcial.
3. La imposible mujer simposiasta.
4. Los hijos de Ariadna.
5. Las cabezas colosales *¿ánodos* o sinécdoque?

II. FIGURAS ROJAS (Arcaicas y clásicas).

A. Tradición y continuidad.

1. Epifanía.
2. Carros.
3. Simposio.
4. El retorno de Hefesto.

B. Innovación.

1. Ariadna abandonada y encontrada.
2. Convenciones iconográficas para la unión de Dioniso y Ariadna:
 - 2.1 La persecución erótica.
 - 2.2 Las bodas.
 - 2.3 La celebración del amor y el vino.
3. Posibles escenas de culto. Un rastreo iconográfico.
4. El Teatro.

III. FIGURAS ROJAS (S. IV).

1. La exaltación dionisiaca o en busca de un “Tema de encuadre”.
2. Escenas amorosas

I. FIGURAS NEGRAS.

1. EL NACIMIENTO DEL MITO. LA EPIFANÍA DE DIONISO Y ARIADNA.

CAT. 1

BAD: 2771 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana (frag.)

Procedencia: Italia, Tarento (probablemente en una tumba).

P. de Heidelberg según Brijder. 560-540.

Decoración: I- Dioniso y Ariadna.

Colección: Ámsterdam, Allard Pierson Museum, 2133.

Publicaciones: Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), pl.127G (I); *BABesch*, 49 (1974), 109, fig.8; *CVA*, Ámsterdam, Allard Pierson Museum 2, 29-30, pl. (394) 85.3

CAT. 2

BAD: 8888 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana (frag.)

Procedencia: Tasos, Artemision. P. de Heidelberg según Maffre. 560-540.

Decoración: A- Heracles y el león, observadores. I- Dioniso y Ariadna.

Colección: Tasos, Mus. Arqueológico 59.106.

Publicaciones: Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), pl.138E (A); Thasiaca: *BCH*, Supplement 5 (París, 1979), 14, 16, figs.1-2 (I, A, partes)

CAT. 3

BAD: 8896 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana (frag.)

Procedencia: Tasos, Artemision. P. de Heidelberg según Maffre. 560-540

Decoración: A, B- hombres, carros. I- Dioniso y Ariadna.

Colección: Tasos, Mus. Arqueológico.

Publicaciones: *AR*, 1975/6, 27; *BCH*, 100 (1976), 778, figs.22-24 (I,A,B); Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), PL.123D-E; Thasiaca: *BCH*, Supplement 5 (París, 1979), 19, fig.3 (I)

CAT. 4 (Lám. 17)

BAD: 19874 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: P. de Heidelberg según Brijder. 560-540

Decoración: A- Dioniso sentado en un taburete y con ritón, entre hombres con mantos y bastones, mujeres con coronas. B- Atleta con disco, entre hombres con mantos y bastones (jueces o entrenadores) y jóvenes. I- Dioniso con ritón y Ariadna.

Colección: Basilea, Mercado, H.A.C., Kunstwerke der Antike.

Colección Previa: Nueva York (NY), Mercado, Sotheby's; Bruselas, J.L. Theodor, 27.

Publicaciones: H.A.C., *Kunst der Antike*, Basilea, 1 (1999) 3 (color de A e I); Heesen, P., *The J.L. Theodor Collection of Attic Black-Figure Vases* (Ámsterdam, 1996), 27.PL.27, 122-123.NO.27 (color de A, I, B, perfil); *Mededelingenblad, Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum*, 66-67 (1996) 30-31, Figs.17A-B (I, A); Sotheby-Parke-Bernet, Nueva York, catálogo de ventas, 17.12.1998, 18-19, NO.69 (I, B, color de A)

CAT. 5 (Lám. 24)

BAD: 300548 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: P. de Heidelberg según Beazley. 560-540.

Decoración: A- Mujer con corona, hombre, hombres, uno con *kerykeion*, algunos con mantos, uno con cetro, algunos con lanzas, algunos con *chitoniskos*. Banda- Hojas de hiedra y flores. B- Hombres y jóvenes, todos con mantos, algunos con lanzas, uno sentado y con cetro. I- Dioniso con ritón, Ariadna con corona.

Colección: Cambridge, Fitzwilliam Museum, GR4.1930; 30.4.

Publicaciones: ABV, 63.4; *Add²*, 17; CVA, Cambridge, Fitzwilliam Mus. 2, 45, PLS.(502, 503, 507, 508) 23.2A-B, 24.2, 28.3, 29.6; Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), PLS.121C, 122, 123^a-C

CAT. 6

BAD: 300567 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: P. de Heidelberg según Beazley. 560-540.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, con sátiros. B- Sátiros y ninfas. I- Dioniso corriendo y ritón.

Colección: Tarento, Museo Arqueológico Nacional.

Publicaciones: ABV, 64.23; Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), PL.113D (I)

CAT. 7 (Lám. 20)

BAD: 300572 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: Grecia. P. de Heidelberg según Sieveking. 560-540

Decoración: A- Guerrero armándose con espinilleras, jóvenes con clámides, lanzas y uno con escudo, hombres con mantos y lanzas. B- Atleta, discóbolo, jóvenes con clámides y hombres con mantos, todos con lanzas. I- Dioniso y ritón, Ariadna.

Colección: Munich, Antikensammlungen, 7739.

Publicaciones: ABV, 64.28; *Add²*, 17; Settis, S. (ed.), *I Greci, Storia Cultura Arte Società 2, Una storia greca, I. Formazione* (Turín, 1996), 832, Fig.45 (A); Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), 349, Fig.88, pl.133; Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres, 1991), Fig.10 (I); Vierneisel, K., and Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 153, Fig.24.4 (A, B); Ellinghaus, C., *Aristokratische Leitbilder, Demokratische Leitbilder, Kampfdarstellungen an athenischen Vasen in archaischen und frühklassischer Zeit* (Munster, 1997), Fig.18 (A)

CAT. 8

BAD: 300586 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: Italia, Tarento. P. de Heidelberg según Beazley. 560-540.(probabl. tumba)

Decoración: A- Heracles y centauro, hombres con manto y lanzas. B- Hombres con mantos y lanzas. I- Dioniso con ritón y Ariadna

Colección: Tarento, Museo Arqueológico Nacional, 4408

Publicaciones: ABV, 65.43; *Add²*, 17; Fisher, N. und Wees, H.v. (eds.), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence* (Swansea, 1998), 355, Fig.16 (dibujo de parte de B); *Para*, 26; Settis, S. (ed.), *I Greci, Storia Cultura Arte Società 2, Una storia greca, I. Formazione* (Turín, 1996), 830, Fig.42 (B); Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), pls.127H, 129A-C, 130E (I, A, B)

CAT. 9

BAD: 300599 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: Italia, Tarento (probablemente tumba). P. de Heidelberg según Beazley. 560-540.

Decoración: A- Heracles y Nereo, entre nereidas, hombres con mantos. I- Dioniso y Ariadna.

Colección: Desconocida.

Colección Previa: Nueva York, Mus. Metropolitano, 12.235.3.

Publicaciones: ABV, 66.56; *Add²*, 18; Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), PL.127E (A)

CAT. 10 (Lám. 18)

BAD: 300568 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: Camiros. P. de Heidelberg por Brijder. 560-540.

Decoración: A- Dioniso bailando entre sátiros y ninfas. B- Un sátiro tocando el *aulós* en medio de Dioniso y Ariadna, flanqueados a su vez por dos parejas de sátiros y ninfas. I- Decoración geométrica.

Colección: Copenhague 5179.

Bibliografía: CVA Copenhagen 3, Pl. 113,3; Beazley *Amasea* 280 no.14; *LIMC* III,1, s.v. "Dionysos", 451-52 no. 298, 480 no. 712; Brijder, H., *Siana Cups II, The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series 8 (Ámsterdam, 1991), PLS. 109 (a,b,d)

CAT. 11

BAD: 20541 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana (frag.)

Procedencia: Lidos según Perry. 560-540.

Decoración: - Dioniso con ritón, Ariadna, sátiros y ninfas.

Colección: Basilea, H. Cahn, HC1438.

Publicaciones: Kreuzer, B., *Fruhe Zeichner 1500-500 vor Chr., Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn Basel* (Freiburg, 1992), 47, NO.42

CAT. 12

BAD: 306540 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana

Procedencia: Lidos según Beazley. 560-540.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón, y Ariadna entre sátiros y ninfas. I- Esfinge.

Colección: Herakleion, Giamalakis.

Publicaciones: *ABV*, 684.71BIS; *Add²*, 32

CAT. 13 (Lám. 21)

BAD: 18415 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de Siana (frag.)

Procedencia: 575-525.

Decoración: I- Ariadna con hiedra, Dioniso con vid y ritón, sátiro tocando el *aulós*.

Colección: Basilea, H. Cahn, HC811.

Publicaciones: Kreuzer, B., *Fruhe Zeichner 1500-500 vor Chr., Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn Basel* (Freiburg, 1992), 47, NO.43

CAT. 14

BAD: **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa de Siana.

Procedencia: Tarquinia, Tumba 3048. Inscripción: "ANAKLES MEPOIESEN."

Decoración: I- Dioniso y Ariadna con el velo abierto (muy frag.)

Colección: Tarquinia, Mus. Nac.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 15

BAD: 41325 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa (frag.)

Procedencia: Lidos. 560-540.

Decoración: A- Dioniso con ritón, Ariadna, ninfa, sátiros. B- Ninfa y sátiros. I- Gallo.

Colección: Malibú (CA), The J. Paul Getty Museum, 86.AE.182.

Colección Previa: Greenwich (CT), Bareiss, 76.

Publicaciones: CVA, Malibu, The J. Paul Getty Museum 2, 57-58, pls.(1279-1280) 105.1-2, 106.1

CAT. 16

BAD: 15169 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: 575-525.

Decoración: A- Dioniso con ritón y Ariadna entre sátiros y ninfas. B- Retorno de Hefesto, Dioniso, entre sátiros y ninfas.

Colección: Boulogne, Musée Communale, 516.

Publicaciones: *JHS*, 52 (1932), 63, fig.7, NO.82 (A)

CAT. 17

BAD: 306628 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Grupo de Leagro según Beazley. 500-520.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, ambos sentados entre ojos. I- Hombre corriendo con clámide.
Colección: Tareto, Museo Arquelógico Nacional, 20330.
Publicaciones: *ABV*, 695.297BIS; D'Amicis, A., et al., *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I.3, Atleti e Guerrieri, Tradizioni aristocratiche* (Taranto, ca. 1994), 289, NO.81.12 (A, I)

CAT. 18

BAD: 28209 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Italia, Avellino. San Paolino. 525-475.

Decoración: A- Dioniso con ritón y Ariadna, ambos sentados en bloques, racimos, entre esfinges. I- Sátiro.

Colección: Excavación.

Publicaciones: *Studi Etruschi*, 59 (1993) PLS.66C, 67A (I, A)

CAT. 19

BAD: 18621 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: P. de Caylus o Grupo de Leafless según Borgeers. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna con racimo de uvas, entre sátiros bailando, esfinges bajo las asas. I- Sátiro bailando.

Colección: Ámsterdam, Allard Pierson Museum, 3459.

Colección Previa: Hague, Scheurleer.

Publicaciones: *CVA*, Ámsterdam, Allard Pierson Museum 2, 134-135, fig.58, pls.(446-448) 137.1-2, 138.1-2, 139.1-2

CAT. 20

BAD: 306943 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Rodas, Camiros. Quizás P. de Caylus o Grupo de Leafless según Beazley. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón, sentado en un taburete, Ariadna sentada en un bloque, entre ojos.

Colección: Rodas, Mus. Arqueológico, 13490.

Publicaciones: *ABV*, 712.47BIS

CAT. 21

BAD: 331857 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Grupo de Leafless según Beazley. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna con vid, ambos sobre taburetes, entre sátiros. I- *Comos*, joven.

Colección: París, Museo del Louvre, CA3097.

Publicaciones: *ABV*, 639.89

CAT. 22

BAD: 331859 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Grupo de Leafless o P. de Caylus según Beazley. 500-475.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, ambos sentados, algunos en mulas. B- Sátiros, algunos en mulas. I- Ninfa.

Colección: Worcester (MA), Art Museum, 1912.37.

Publicaciones: *ABV*, 639.91, 651

CAT. 23

BAD: 331860 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa

Procedencia: Rodas, Camiros. Grupo de Leafless o P. de Caylus según Beazley. 500-475.

Decoración: A- Dioniso y Hermes, ambos sentados, sátiros algunos en mulas. B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados, sátiros, algunos en mulas. I- Pantera.

Colección: Londres, Mus. Británico, B437.

Publicaciones: *ABV*, 639.92, 650

CAT. 24**BAD:** 331861 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa**Procedencia:** Rodas, Camiros. Grupo de Leafless o P. de Caylus según Beazley. 500-475.**Decoración:** A,B- Dioniso con ritón y Ariadna sentados en bloques, entre sátiros. Dioniso por duplicado, vides. I- *Comos*, joven corriendo.**Colección:** Londres, Mus. Británico B443.**Publicaciones:** *ABV*, 639.93, 650

CAT. 25**BAD:** 331862 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa**Procedencia:** Grupo de Leafless según Beazley. 500-475.**Decoración:** A- Dioniso (por triplicado) y Ariadna, todos sentados. B- Dioniso en mula, sátiros, uno en mula. I- Joven corriendo.**Colección:** Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Mus, 1895.1639.**Publicaciones:** *ABV*, 639.94

CAT. 26**BAD:** 331875 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa**Procedencia:** Rodas, Camiros. P. de Caylus o Grupo de Leagro según Beazley. 500-475.**Decoración:** A,B- Dioniso y Ariadna, esfinges, sátiros. I- Sátiro.**Colección:** Rodas, Mus. Arqueológico, 12891.**Publicaciones:** *ABV*, 640.107, 650

CAT. 27**BAD:** 340219 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa A**Procedencia:** Grupo de Walters 48.42 según Beazley. 550-515.**Decoración:** A,B- Dioniso, Ariadna y Hermes entre ojos. I- *Gorgoneion*.**Colección:** Londres, mercado, Sotheby's**Publicaciones:** *Para*, 95.9BIS; Sotheby, catálogo de ventas, 18.6.1962, AT P.39.

CAT. 28**BAD:** 340220 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa A (frag.)**Procedencia:** Grupo de Walters 48.42 según Beazley o Grupo de Krokotos según Ure. 550-515.**Decoración:** A- Dioniso y Ariadna entre ojos. B- Dioniso y sátiro entre ojos. I- *Gorgoneion*.**Colección:** Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, 466.**Publicaciones:** *Para*, 95.9TER

CAT. 29 (Lám. 25)**BAD:** 7716 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Copa A**Procedencia:** Grupo de Krokotos por Kahn. 550-515**Decoración:** I-Gorgona, Banda- copa de ojos, entre las asas decoración de vides y uvas, entre los ojos: Dioniso entre dos mujeres, las dos con gesto de hablar, la de detrás parece que tiene algo en la mano. Del otro lado Dioniso ofrece el ritón a una mujer que hace el gesto de hablar.**Colección:** Metairie, Louisiana, Col. de los señores Diefenthal**Publicaciones:** *Greek Vases in Southern Collections* (1981) no. 13. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 30**BAD:** 302604 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Copa A**Procedencia:** P. de Cambridge 61 según Beazley. 550-515.**Decoración:** A,B- Dioniso con ritón y Ariadna, entre ojos. I- *Gorgoneion*.**Colección:** Würzburg, Universidad, Mus. Martin von Wagner, L427; 427.

Publicaciones: ABV, 202.1; *Luxusgeschirr keltischer Fursten, Griechische Keramik nordlich der Alpen*, Sonderausstellung des Mainfrankischen Museums Würzburg (Würzburg, 1995), 30, Fig.2, 115, NO.9.10 (A, color de A)

CAT. 31 (Lám. 27)

BAD: 302651 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de Crocotos o comparable al Grupo de Walters 48.42 según Beazley. 550-515.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón, Ariadna, entre ojos, entre Dionisos con ritones. I- Escena de cortejo. Hombre y joven entre otros jóvenes, vides, perro. Banda superior- Dioniso con ritón, Ariadna, ambos sentados en bloques, sátiros, algunos en mulas, ninfas. Bajo las asas- defines alados.

Colección: Kurashiki, Ninagawa, 27.

Colección Previa: Northwick, Spencer-Churchill.

Publicaciones: ABV, 207 ; Martens, D., *Une esthetique de la transgression: le vase grec de la fin de l'epoque geometrique au debut de l'epoque classique* (Bruselas, 1992), 225-226, Figs.101-103 (I) ; Para, 98.

CAT. 32

BAD: 14114 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: Italia, Etruria. 550-500.

Decoración: A,B- Dioniso sentado con ritón entre Ariadna y sátiro, todos entre ojos, hombres con mantos y ritones. I- *Gorgoneion*.

Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 81128; H2747.

Publicaciones: CVA, Nápoles, 1, PLS.31.3, 33.8

CAT. 33

BAD: 19153 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Inscription: Firmado: NIKOSTHENES EPOESEN

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Dioniso con ritón entre ojos, vides. B- Ariadna con ritón y vid entre ojos. I- *Gorgoneion*.

Colección: San Antonio (TX), Mus. de Arte, 86.134.56.

Publicaciones: Shapiro, H.A. et al. (eds.), *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art* (San Antonio, 1995), 103-104, NO.50 (I, A, partes de A y B); Tosto, V., *The Black-figure Pottery Signed "Nikosthenes Epiesen"*, Allard Pierson Series 11 (Ámsterdam, 1999), PL.149.172 (I, A)

CAT. 34

BAD: 4553 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: Italia, Chiusi. Ceramista Nicóstenes según Bothmer. 550-500.

Decoración: A- Entre ojos, sátiro llevando a Dioniso sobre la cabeza. B- Entre ojos, sátiro llevando a Ariadna a hombros. I- Jinetes, uno tracio, pájaro, perro.

Colección: Desconocida.

Publicaciones: AA, 1978, 543, Fig.67 (dibujos de A,B, I); LIMC, III, 449, DIONYSOS 262 (dibujos de parte de A y B)

CAT. 35 (Lám. 28)

BAD: 31984 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: 525-475.

Decoración: A,B- Dioniso con hiedra y ritón, Ariadna, entre ojos. I- *Gorgoneion*. Banda superior. Escena erótica heterosexual. Bajo las asas: sirenas.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J185; 9477; 2086.

Publicaciones: Vierneisel, K., y Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 292, Fig.47.7 (I); Licht, H., *Sittengeschichte Griechenlands* (Dresde, 1925-28), 97; *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 43 (1992) 196, Figs.13-14 (I, A)

CAT. 36

BAD: 14897 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A.

Procedencia: Finales del S. VI a. C.

Decoración: I- Frag. Hombre-sátiro itifálico sosteniendo un cántaros. Banda- Dioniso entre ojos, sobre un *diphros* con vides y ritón se gira hacia atrás para ver a Ariadna que esta al otro lado también con la cabeza girada y con una mano alzada.

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Sotheby's, 9.12.85, Lote 275. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 37

BAD: 1165 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: P. de Caylus según Brummer. 500-475.

Decoración: A- Hermes y Dioniso, ambos sentados entre esfinges. B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados entre esfinges. I-Pantera. Bajo las asas: hojas de hiedras.

Colección: Hamburgo, Museum fur Kunst und Gewerbe, 1917.1428.

Publicaciones: CVA, Hamburg, Museum fur Kunst und Gewerbe 1, 60, Fig.32, pl.(2010) 44.1-3

CAT. 38

BAD: 10022 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: A la Manera del Grupo de Essen según Laurens. 500-475.

Decoración: A- Dioniso sentado y sátiro, entre ojos, vides. B- Dioniso y Ariadna, entre ojos, vides. I- *Gorgoneion*.

Colección: Montpellier, Societe Archeologique, SA134; 136.

Publicaciones: Laurens, A., *Societe Archeologique de Montpellier, Catalogue des Collections*, II (Montpellier, 1984), PLS.18-19 (I, A, B, lado)

CAT. 39

BAD: 10341 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A (frag.)

Procedencia: A la Manera del P. de Bruselas R245 según Borrelli. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados entre sátiros en mulas. I- Sátiro con manto corriendo. Bajo las asas: delfín.

Colección: Orvieto, Museo Cívico, Col. Faina, 2605.

Publicaciones: CVA, Orvieto, Museo Civico, Col. Faina 1, PLS.21 (1845).4-6, 27 (1851).1

CAT. 40

BAD: 10368 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de Leafless según Borrelli. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna, con sátiros y ninfas. I- Figura con manto corriendo.

Colección: Orvieto, Museo Cívico, Col. Faina, 2607.

Publicaciones: CVA, Orvieto, Museo Civico, Col. Faina 1, PLS.22 (1846).1-4, 27 (1851).2

CAT. 41

BAD: 43564 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de Leafless según Rizzo. 500-475.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna entre ojos, vides. I- Joven corriendo.

Colección: Palermo, Col. Mormino, 17.

Publicaciones: Giudice, F., Tusa, S. and Tusa, V., *La collezione archeologica del Banco di Sicilia* (Palermo, 1992), I, 256, Figs.181-182; II, 150, D234 (color de I y A,B).

CAT. 42

BAD: 331755 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco **Forma:** Copa A

Procedencia: P. de Pittsburgh según Beazley. 500-475.

Decoración: A- Dioniso con ritón y Ariadna con flor, ambos sentados en taburetes entre ojos, entre sátiros. B- Sátiro en mula entre ojos, Dioniso por duplicado sentado en un taburete y ritón. I- Floral, palmeta de loto.

Colección: París, Museo de Louvre, CP10380.

Publicaciones: ABV, 630.1 ; CVA, París, Musée du Louvre 10, III.H.E.97-98, PLS.(745, 746) 110.9, 111.2.8.10

CAT. 43

BAD: 12978 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copas A

Procedencia:

Decoración: I- Gorgona. Banda- Dioniso sobre *diphros* y con ritón con un sátiro, entre ojos, al otro lado Dioniso le ofrece el cántaros a Ariadna que alza una mano y lleva el manto. Bajo las asas una arpía (?) o pájaro y sátiros danzantes.

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Sotheby's, 18.7.85, Lote 578. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 44

BAD: 16662 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia:

Decoración: Copa de ojos, entre ellos está Dioniso sentado en un *diphros* ofreciéndole el ritón a Ariadna que no hace gesto alguno. Se repite la escena. Todo decorado con vides y racimos.

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Sotheby's, 12.86, Lote 288. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 45

BAD: 3385 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Procedencia: Grupo Bo según E. Paul. 575-525.

Decoración: A,B- Escena Erótica, hombre y mujer entre observadores. I- Dionisos con ritón y Ariadna.

Colección: Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig, T3359.

Publicaciones: CVA, Leipzig, Antikenmuseum d. Universität Leipzig 2, 32-33, 35, PLS.(92, 95) 31.1-2, 34.4; Vienneisel, K., y Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 152, 357, Figs.24.3, 62.3 (A, D); Paul, E., *Universität Leipzig, Antikenmuseum, 50 Meisterwerke* (Leipzig, 1994), 9, NO.15 (Color de A); Paul, E., *Antike Keramik* (Leipzig, 1982), 112.48; Paul, E., *Schwarzfigurige Vasen, Kleine Reihe des Antiken-Museums der Universität Leipzig*, 1 (1995), 28-29, NO.16 (color de A y parte de B)

CAT. 46

BAD: 10632 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Procedencia: 575-525.

Decoración: A- Dioniso con cántaros, Ariadna con corona, ninfa, sátiro. B- Guerrero, mujer. Bajo las asas: cisne.

Colección: Copenhagen, Mus. Nacional, 13439.

Publicaciones: CVA, Copenhagen, National Museum, 8, PL.323.2

CAT. 47

BAD: 302436 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Inscripción: *Firma:* "CHSENOKLES:EPOIESEN"

Procedencia: Etruria, Vulci. Imitación del P. C o P. de Xenocles según Beazley Ceramista Xenocles. 575-525.

Decoración: A- Hades, Poseidón y Zeus entre Pegasos. Debajo banda con la firma entre palmetas. B- Dioniso con vides, uvas y cántaros, Ariadna con flor, Hermes, diosas. I- Mujer alada corriendo (Niké)

Colección: Londres, Mus. Británico B425; 1867.5-8.1007.

Publicaciones: ABV, 184; *Add²*, 51; *Para*, 76; CVA, Londres, Mus. Británico 2, IIIHe.5, pl. (71) 13.1A-C

CAT. 48

BAD: 16692 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Fragmento

Procedencia: Copa de los Pequeños Maestros. 575-525.

Decoración: Se ven cuatro cabezas fragmentarias, Dioniso con el ritón y una mujer en frente con velo, dos sátiros.

Colección: Greifswald, Universidad, 229.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 49

BAD: Fábrica: Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa de Pequeños Maestros.

Procedencia: 575-525

Decoración: Exterior liso, I- Hacia la izquierda: Dioniso le acerca el ritón a Ariadna que abre el velo, detrás de el un sátiro sostiene unas vides.

Colección: Roma, Vaticano 316.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 50

BAD: 42197 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna entre sátiros y ninfas bailando.

Colección: Palermo, Dr. Collisani, N42.

Publicaciones: Isler, H.P. y Sguaitamotti, M. (eds.), *Die Sammlung Collisani* (Kilchberg, 1990), PL. 21, NO. 159 (A,B)

CAT. 51 (Lám. 29)

BAD: 350749 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Procedencia: P. de Oakeshott según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Retorno de Hefesto con Dioniso. B- Dioniso con cántaros y hiedra y Ariadna entre sátiros y ninfas bailando.

Colección: Nueva York, MOMA 17.230.5.

Publicaciones: Kurtz, D.C. (ed.), *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley* (Oxford, 1989): pl.1.3 (parte de A); Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992): pl.10 (A,B); *LIMC*: IV, pl.394, HEPHAISTOS 139A (A); CVA: Nueva York, MOMA 2, 11, pl.(509) 19.31A-I; *Add²*, 51; Osborne, R., *Archaic and Classical Greek Art, Oxford History of Art* (Oxford, 1998): 97, fig.45 (color y parte de B); *Para*, 78.1.

CAT. 52

BAD: 310510 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Copa de los Pequeños Maestros.

Procedencia: P. de Amasis según Beazley. 575-525.

Decoración: A- Escena de lucha entre guerreros. B- Dioniso con ritón y Ariadna con corona, entre sátiros y ninfas bailando.

Colección: París, Museo del Louvre, F75.

Publicaciones: CVA, París, Museo del Louvre 9, III.H.E.67, III.H.E.68, pl.(622) 81.3-10; Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Maguncia, 1998): pl.4.10 (B); *Add²*, 46; Pelling, C. (ed.), *Greek Tragedy and the Historian* (Oxford, 1997): pl.3 (B); *ABV*, 156.81, 688; *Para*, 65.

CAT. 53

BAD: 13762 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: 575-525

Decoración: A – Dioniso con cántaros e hiedra, sátiros. B- Dioniso con cántaros e hiedra, sátiros y Ariadna.

Colección: Roma, Mus. Capitolinos, 3

Publicaciones: CVA, Roma, Mus. Capitolini, 1, pl.17.1-2

CAT. 54

BAD: 15506 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Italia, Tarento. Grupo E según Todisco. 560-525.

Decoración: A – Rey (?) sentado, guerrero, mujer, jóvenes con mantos. B- Dioniso con ritón y Ariadna entre sátiros.

Colección: Pulsano, Dr. Guarini, 67

Publicaciones: Fedele, B., et al., *Antiquità della collezione Guarini* (Lecce, 1984), PL.30.2 (A, B)

CAT. 55

BAD: 310292 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Italia, Chiusi. Grupo E según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Lucha, carro y guerreros, uno con escudo beocio. B- Dioniso con ritón e hiedra y Ariadna, entre sátiros.

Colección: Chiusi, Mus. Arqueo. Nac., 1806

Publicaciones: *ABV*, 135.32; *Add²* 36.

CAT. 56

BAD: 310302 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo E según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Dioniso con ritón e hiedra entre sátiros danzantes. B- Ariadna entre sátiros danzantes.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J1116; 1394

Publicaciones: *ABV*, 135.42; *CVA*, Munich, Antikensammlungen 1, 21, PLS.(120, 123) 26.4, 29.2

CAT. 57

BAD: 310303 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Grupo E según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Nacimiento de Atenea, Zeus sentado en un trono mujer alada, mujer con la lechuza, las Ilitía, Poseidón, diosas, Ares, disco. B- Dioniso con ritón e hiedra, Ariadna y sátiros.

Colección: París, Mus. del Louvre, F32

Publicaciones: *ABV*, 135.43; *Archaiologikon Deltion*, 47-48 (1992-93) 1, pl.6A (Parte de A); *Add²* 36; *Para* 55; *CVA*, París, Mus. du Louvre 3, III.He.12, pls.(151-153) 14.8, 15.2, 16.3

CAT. 58

BAD: 310369 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Cercano al Grupo E o al P. de la Towry Whyte según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Heracles en un carro, Atenea, joven con un manto sentado en un taburete. B- Dioniso, con ritón, y Ariadna entre sátiros.

Colección: Cambridge, Fitzwilliam Mus., GR10.1932; 32.10

Publicaciones: *ABV*, 141.1; *Add²* 38; *CVA*, Cambridge, Fitzwilliam Mus. 2, 44, pls.(501, 507) 22.2A-B, 28.1.6

CAT. 59

BAD: 350432 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Grupo E según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Guerrero en carro girándose. B- Dioniso con ritón y Ariadna entre sátiros.

Colección: San Petersburgo, State Hermitage Museum, ST48; 1507.

Publicaciones: *Add²* 36; *Para* 56.38TER.

CAT. 60

BAD: 310450 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Amasis según Beazley. 560-525.

Decoración: A – Guerreros, uno armándose, sostiene un yelmo, hombre en *chitoniskos* y piel de animal, mujer con lanza y escudo, prótomo de león, jóvenes, uno con manto, otro con lanza, perro. B- Guerrero armándose con espinilleras, jóvenes, algunos con lanzas, uno con yelmo, algunos con mantos, mujer con lanza y escudo, cisne. Hombro- Dioniso con ritón y Ariadna, entre sátiros danzantes.

Colección: Nueva York (NY), Zoullas Collection

Colección Previa: Northampton, Castle Ashby; Lausana, privada.

Publicaciones: ABV, 152.23, 687; *Add²* 43; Oakley, J.H. et al., *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings* (Oxford, 1997), 25, Figs.20-21 (A, PROFILE)

CVA, Northampton, Castle Ashby, 4-5, pls.(662, 663) 7.2-4, 8.1-4; *Para* 63.

CAT. 61

BAD: 20162 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras

Forma: Ánfora, tipo B. Muy fragmentaria.

Procedencia: Quizás Grupo de la Hiedra de puntos según Robertson. 550-500.

Decoración: A – Gigantomaquia, Atena y un gigante. B- Dioniso frente a Ariadna, sátiro.

Colección: Kition, 1185.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

Excavations at Kition, IV, the Non-Cypriote Pottery (Nicosia, 1981), pl.38.1A-B (A, B)

CAT. 62

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras

Forma: Ánfora

Procedencia: 540 aprox.

Decoración: A- Hermes con gorrito puntiagudo y *kerykeion*, extiende su mano hacia Ariadna, que a su vez le acerca una flor que parece una piña, lleva un manto pero no va velada. B- Dioniso con un ritón frente a un sátiro, en medio una filigrana de vid que surge del suelo.

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Vista por J. Boardman en Sotheby's Julio de 1983.

CAT. 63 (Lám. 33)

BAD: 302826 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Inscription: Firma: "Nikostenes epoiesen"

Procedencia: Italia, Orvieto. P. de Nicóstenes por firma. Cercano al P. N según Beazley. 550-500.

Decoración: A – Dioniso con cántaros, y Ariadna, entre sátiros y vides. B- Escena de cortejo, hombre y muchachos, uno con un gallo, otros con lanzas, perro.

Colección: Orvieto, Museo Civico

Publicaciones: ABV, 224.5

CAT. 64

BAD: 351032 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Ceramista Panfeo según Beazley. 550-500

Decoración: A – Dioniso y sátiro. B- Ariadna y sátiro.

Colección: Basilea, Borowski

Publicaciones: *Para* 140.3, 327

CAT. 65

BAD: 301362 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: P. Afectado según Robinson. 550-500.

Decoración: A,B – Hermes guiando a Dioniso, con vid y cántaros, hacia Ariadna, con fíala y corona, sátiros, perro, lazos suspendidos.

Colección: Baltimore (MD), Walters Art Gallery, 48.11

Publicaciones: ABV, 245.69; *Add²* 63

CAT. 66

BAD: 301366 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Italia, Orvieto. P. Afectado según Karo. 550-500.

Decoración: A,B – Dioniso, con vid y cántaros, y Ariadna, sátiros.

Colección: Orvieto, Museo Civico, 240

Publicaciones: ABV, 246.73; *Add²* 63.

CAT. 67**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras Negras**Forma:** Ánfora, tipo B.**Procedencia:** Pintor El Afectado. 550-500**Decoración:** Dioniso y Ariadna uno frente al otro agarrando cada uno un asa del cántaros. Ella lleva una corona. Dos sátiros, uno con cántaros.**Colección:** Cerveteri, tumba 561.**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 68**BAD:** 301403 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** P. de los "Codos Fuera" según Beazley. 550-500.**Decoración:** A – Guerrero armándose con espinilleras, hombres con mantos, unos con lanzas, uno con coraza, joven, mujer. B- Dioniso, con ritón y vid, y Ariadna, sátiros y ninfas con pieles de animales bailando, hombre con manto y lanza. Cuello- escena de guerrero armándose.**Colección:** Perdida**Publicaciones:** *ABV*, 249.6; *Add²* 65; *Para* 112.

CAT. 69 (Lám. 40)**BAD:** 200005 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora A**Procedencia:** Italia, Orvieto. P. de Andóquides según Furtwängler. 530-500.**Decoración:** A – Amazonomaquia, Heracles y amazonas, Atenea, escudos, pájaro y *gorgoneion*. B- Dioniso citarista, con sátiros jugando y Ariadna con enócoe y cántaros.**Colección:** Orvieto, Museo Civico, Coll. Faina, 64**Publicaciones:** *ABV*, 3.5 ; *Add*, 71 ; *Add²* 149 ; Denoyelle, M. (ed.), *Euphronios Peintre*, Recontres de l'Ecole du Louvre 10 Octobre 1990 (París, 1992), 19, Figs.5-6 (A) ; *Para* 320 ; *Bollettino d'Arte*, (1997) 101-102, 9, Fig.15 (A) ; *Revue du Louvre*, (2000) 4, 31, Fig.9 (PART OF A)

CAT. 70**BAD:** 302220 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora A**Procedencia:** P. de Lisípides según Beazley. 530-500.**Decoración:** A – Hombres con manto en carro, guerreros. B- Dioniso con ritón y vid, entre Ariadna, con enócoe, y sátiro con odre.**Colección:** Oxford, Ashmolean Mus., 1965.100.**Colección:** Northwick, Spencer-Churchill.**Publicaciones:** *ABV*, 255.10; *Add²* 66; *Para* 113; *CVA*, Oxford, Ashmolean Mus. 3, 18, 20-21, pls. (646, 647, 649) 31.1, 32.1-2, 34.1

CAT. 71**BAD:** 302237 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora B**Procedencia:** Etruria, Vulci. Grupo "Bateman" o a la Manera del P. de Lisípides según Beazley. 530-500.**Decoración:** A – Mujer y hombre (Heracles y Atenea) en un carro, anciano, Apolo (?) tocando la cítara, Hermes, mujer, perro. B- Dioniso con vid y ritón, entre Ariadna, sátiros y Hermes.**Colección:** Nueva York (NY), Mus. Metropolitano, 12.198.4**Publicaciones:** *ABV*, 258.5, 257; *Add²* 67; *Para* 114; *CVA*, Nueva York (NY), Mus. Metropolitano 3, 14-15, PL.(551) 19.1-3

CAT. 72**BAD:** 302247 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** A la Manera del P. de Lisípides o al Grupo de Mastos según Beazley. 530-500.**Decoración:** A – Heracles y el jabalí, Euristeo en un pithos, Atenea, Hermes. B- Dioniso con vid, Ariadna, sátiros, uno bailando.

Colección: París, Mus. del Louvre, F59

Publicaciones: ABV, 259.15, 257; *Add²* 67; *Para* 114; CVA, París, Mus. del Louvre 4, III.He.18, PLS.(196-197) 30.8, 31.2.6

CAT. 73 (Lám. 30)

BAD: 302253 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Italia, Capua. A la Manera del P. de Lisípides o cercano al Grupo de Mastos según Beazley. 530-500.

Decoración: A – Dioniso con vid y cántaros, Hermes, Ariadna y sátiro B- Heracles y Atenea, Hermes, diosa (¿).

Colección: Toronto, Real Mus. de Ontario, 919.5.141; 304

Publicaciones: ABV, 259.21, 257; *Add²* 67; *Para* 114; CVA, Toronto, Real Mus. de Ontario, 10-11, pls.(13, 14) 13.3-4, 14.3-4

CAT. 74

BAD: 12446 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Sicilia, Agrigento. A la Manera del P. de Lisípides según Hafner. 530-500.

Decoración: A – Nacimiento de Atenea, Zeus sedente entre las Ilitías, Hermes. B- Dioniso con hiedra y Ariadna, entre sátiros.

Colección: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, B1; 161.

Publicaciones: CVA, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1, 15-16, PL.(305) 7.1-3; Korres, G., *Ta Meta Kephalon Krion Krani* (Atenas, 1970), pl.79B; Braccisi, L., et al., *Veder Greco, le necropoli di Agrigento*, mostra internazionale, Agrigento, 2. maggio - 31. Iuglio 1988 (Roma, 1988), 146-147, NO.31 (A, B); Welter, F., *Aus der Karlsruher Vasensammlung* (Offenburg, 1920), pl.7, NO.23 (A)

CAT. 75

BAD: 340450 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: A la Manera del P. de Lisípides o al P. Mastos según Bother. 530-500.

Decoración: A – Dioniso y Ariadna, sátiros. B- Guerrero partiendo, mujer, entre joven con lanza y sátiro.

Colección: Kansas City (MO), Nelson-Atkins Museum of Art, 33.3.1

Publicaciones: *Para* 115.5TER

CAT. 76

BAD: 320096 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras

Forma: Ánfora de cuello

Procedencia: Vulci. Pintor de Antímenes. 530-510

Decoración: A. Dioniso en el centro con la rama de hiedra le ofrece el ritón a Ariadna, que se acerca algo a la cara. Dos sátiros, uno tocando el *aulós* se retiran hacia la derecha. Por la izquierda aparece Hermes seguido de una ninfa que podría estar bailando. B. Un guerrero griego está conversando con un anciano escoltado por un escita. A la derecha una mujer velada se gira hacia otro guerrero también griego.

Colección: Londres, British Mus., B 267.

Publicaciones: ABV 272, 85; CVA British Mus. 4, pl. 66,2 y J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, (Maguncia, 1989) vol. 2, taf. 40.

CAT. 77

BAD: 5864 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: P. de Antímenes. 530-510.

Decoración: A – Heracles y Cicno, Atenea, Zeus, Ares (escudo beocio, roseta). B-Dioniso con cántaros e hiedra, entre sátiros, Ariadna, ninfas y sátiro.

Colección: Sydney, University, Nicholson Museum, 77.01

Colección Previa: Basilea, Mercado, Münzen und Medaillen A.G.

Publicaciones: AK, 19 (1976), anuncio p. 1 (A); *Burlington Magazine*, 118 (1976), 177, Fig.62; Cambitoglou, A. (ed.), *Classical Art in the Nicholson Museum*, Sydney (Maguncia, 1995), pls.2, 19-21 (A, B, color A); LIMC, VII, pl.694, KYKNOS I 53 (A)

CAT. 78**BAD:** 8409 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** P. de Antímenes según Gorbunova. 530-510.**Decoración:** A – Dioniso con ritón y Ariadna, Hermes, sátiros. B- Guerreros y arqueros, caballo, escudo, serpiente.**Colección:** San Petersburgo, State Hermitage Museum, ST138; B248; 1508.**Publicaciones:** Gorbunova, K., *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe*, Katalog (Leningrad, 1983), 68, NO.45 (A, B, lado)

CAT. 79**BAD:** 9140 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras**Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** A la manera del P. Antímenes. 530-510**Decoración:** A- Carro de frente con un joven y un guerrero. B- Hermes, Dioniso alza el cántaros hacia Ariadna.**Colección:** San Antonio, Texas, Denman Coll. 138; Art Museum, 86.134.41**Colecciones previas:** San Antonio (TX), Gilbert M. Denman Jr.; Basilea, Mercado, Münzen und Medaillen A.G.; Nueva York (NY), Mercado, Emmerich.**Publicaciones:** TSCW, no. 174 Fotos en el Beazley Archive. Hoffmann, H., *Ten Centuries that shaped the West* (Houston, 1970), 375-77, NO.174 (A, B, lados); Shapiro, H.A. et al. (eds.), *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art* (San Antonio, 1995), 106-107, NO.52

CAT. 80**BAD:** 9141 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** P. de Antímenes según Bothmer. 530-510.**Decoración:** A – Amazonomaquia, Heracles y amazonas. B- Dioniso y Ariadna, sátiros.**Colección:** Houston (TX), de Menil Collection**Publicaciones:** Hoffmann, H., *Ten Centuries that shaped the West* (Houston, 1970), 370-73, NO.173 (A, B, lados)

CAT. 81**BAD:** 25507 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello, frag.**Procedencia:** Turquía, Clazómenas. A la Manera de Antímenes según Ersoy. 530-510.**Decoración:** A – Apolo, Ártemis y Leto, cervatillo. B- Dioniso con vid y cántaros, sátiro, Ariadna.**Colección:** Mus. de Clazomene**Publicaciones:** Tuna-Norling, Y., *Attische Keramik aus Klazomenai* (Saarbrücken, 1996), PLS.16-18.137.

CAT. 82**BAD:** 320059 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** P. de Antímenes según Beazley. 530-510.**Decoración:** A – Heracles con el jabalí, Euristeo en un *pithos*, entre Yolao con la maza el arco, Atenea, trípode. B- Dioniso con hiedra y cántaros, Ariadna, falnqueados por ninfa y sátiro bailando.**Colección:** Oxford, Mus. Ashmolean, 1965.115.**Colección Previa:** Northwick, Spencer-Churchill.**Publicaciones:** ABV, 269.49; *Add²* 70; *Para* 118; Burow, J., *Der Antimenesmaler, Kerameus*, 7 (Maguncia, 1989), PL.150, NO.U10 (A); CVA, Oxford, Mus. Ashmolean 3, 3-4, PLS.(621, 623) 6.3-4, 8.1-2

CAT. 83**BAD:** 320067 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Etruria, Vulci. P. de Antímenes según Beazley. 530-500.**Decoración:** A – Heracles y el león, entre Yolao con maza y arco y Atenea, carcaj colgado. B- Dioniso, con hiedra y cántaros, y Ariadna entre sátiros y ninfas.

Colección: Londres, Mus. Británico, B232

Publicaciones: ABV, 270.57; Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Maguncia, 1998), pl.4.12 (B); Burow, J., *Der Antimenesmaler*, Kerameus, 7 (Maguncia, 1989), pl.122, NO.124; CVA, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.7, pl. (202) 57.2A-B

CAT. 84

BAD: 320079 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Antímenes según Beazley. 530-500.

Decoración: A – Peleo con Aquiles niño, Quirón con hatillo del que cuelgan liebres, Hermes. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna con enócoe, sátiros y ninfa.

Colección: Nápoles, Mus. Arqueo. Nac., STG160

Publicaciones: ABV, 271.68; *Add²* 71; Schnapp, A., *Le chasseur et la cité, Chasse et erotique dans la Grèce ancienne* (París, 1997), 444, NO.535 (A); Burow, J., *Der Antimenesmaler*, Kerameus, 7 (Maguncia, 1989), pl.56, NO.56 (A, B); Herman, G., *Ritualised Friendship in the Greek City* (Cambridge, 1987), 25, Fig.1C (A)

CAT. 85

BAD: 320142 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzuda.

Procedencia: Vulci. Pintor de Antímenes. 530-500.

Decoración: A. Carro en el que va Atenea seguida de Dioniso con el ritón, Apolo con la cítara, una mujer y Hermes que se gira hacia ella. B. Dioniso en el centro con ramas de hiedra le acerca el cántaros a una Ariadna sin ningún atributo más que su quietud, a los lados dos parejas de sátiros y ninfas en movimiento.

Colección: Londres, Mus. Británico, B 203.

Publicaciones: ABV 274,131; CVA Londres, Mus. Británico, 3, pl. 42,2 y J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, vol. 2, 1989, taf. 86.

CAT. 86

BAD: 320067 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Vulci. 530-500.

Pintor de Antímenes.

Decoración: A. Herakles y el león de Nemea, asistido por un arquero y por Atenea B. Dioniso en el centro con ramas de hiedra le acerca el cántaros a una Ariadna sin ningún atributo más que su quietud, a los lados una parejas de sátiro y ninfa bailando y un sátiro solo.

Colección: Londres, Mus. Británico, B 232.

Publicaciones: ABV 270,57; CVA Londres, Mus. Británico, 4, pl. 57,2 y J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, vol. 2, 1989, taf. 122.

CAT. 87

BAD: 320059 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Cercano al Pintor de Antímenes. 530-500.

Decoración: A. Heracles y Euristeo. B. Dioniso en el centro con ramas de hiedra le acerca el cántaros a una Ariadna sin ningún atributo más que su quietud, a los lados dos parejas de sátiros y ninfas en movimiento.

Colección: Oxford, Mus. Ashmolean, 1965.115

Publicaciones: ABV 269,49; Para 118; CVA Oxford, Mus. Ashmolean, 3, pl. 6,3,4; 8 y J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, vol. 2, Maguncia, 1989, taf. 150.

CAT. 88

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia: Circulo del P. de Antimenes. 510-500.

Decoración: A- Heracles combatiendo con tres amazonas, una cayendo, Andrómaca. B- Dioniso con vides y cántaros entre dos mujeres, la de detrás con las manos veladas, la otra con ellas cerca del torso.

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Sotheby's 13-7-87, lote 407.

CAT. 89**BAD:** 1494 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Cercano al P. de Antímenes. 530-510.**Decoración:** Dioniso con ritón frente a Ariadna con corona de hiedra en la cabeza y un manto. Sátiro detrás que parece que la empuja hacia el dios. Al otro lado, pareja de sátiro y ninfa. B-Herakles y el león de Nemea ante Atenea y un hombre.**Colección:** Cleveland, Mus. de Arte, 70.16.**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 90 (Lám. 37)**BAD:** 320257 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora A**Procedencia:** Etruria, Vulci. Grupo de Toronto 305 según Beazley. 530-500.**Decoración:** A – Heracles y Atenea entre columnas (jónica y dórica) con gallos encima, cervato. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, entre columnas jónicas con gallos encima.**Colección:** Londres, Mus. Británico, B198.**Publicaciones:** *ABV*, 283.12; *Add²* 74; Angiolillo, S., *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi* (Bari, 1997), 143, Figs.79A-B (A, B); *LIMC*, V, pl.68, HERACLES 2202 (A); *CVA*, Londres, Mus. Británico 3, III.He.8, pl.(159) 39.1A-B

CAT. 91**BAD:** 8404 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Grupo de Toronto 305 según Gorbunova. 530-510.**Decoración:** A – Dioniso con cántaros y Ariadna, sátiro y ninfa. B- Carro frontal.**Colección:** San Petersburgo, Mus. Hermitage, ST102; B252; 1505**Publicaciones:** Gorbunova, K., *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe*, Katalog (Leningrad, 1983), 77, NO.51 (A, B, lado)

CAT. 92**BAD:** 320387 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora B**Procedencia:** Etruria, Vulci. P. de Berlín 1686 según Beazley. 550-500.**Decoración:** A – Heracles y Gerión, Euritión, Hermes, hombre con maza, escudo, trípode. B- Dioniso, con ritón y vid, Ariadna, sátiros, ninfa.**Colección:** Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L246; 246.**Publicaciones:** *ABV*, 296.8; *Add²* 77

CAT. 93**BAD:** 320388 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora B**Procedencia:** P. de Berlín 1686 según Bothmer. 550-500.**Decoración:** A – Heracles y Gerión, Euritión, Orto, mujer, Hermes, escudo, trípode. B- Dioniso, con cántaros y vid, Ariadna, ninfa, sátiros.**Colección:** Taunton, Mus. de Somerset County**Publicaciones:** *ABV*, 296.9

CAT. 94 (Lám. 32)**BAD:** 320390 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora B.**Procedencia:** Etruria, Vulci. P. de Berlín 1686 según Beazley. 550-500.**Decoración:** A – Dioniso con ritón y vid, Ariadna, jóvenes, uno con clámide y corona, hombre con manto. B- Guerrero partiendo, hombre, uno con manto, jóvenes, uno con manto, perro.**Colección:** Munich, Antikensammlungen, J471; 1401.**Publicaciones:** *ABV*, 297.11; *Add²* 78; *CVA*, Munich, Antikensammlungen 1, 23-24, PLS.(126, 127) 32.2, 33.2

CAT. 95**BAD:** 320392 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B
Procedencia: Etruria, Cerveteri. P. de Berlín 1686 según Beazley.
Decoración: A – Dioniso con ritón y vid, ninfas, Ariadna, sátiros. B- Retorno de Hefesto en un mula, entre ninfas y sátiros, enócoe.
Colección: Brunswick (ME), Bowdoin College, 15.44.
Publicaciones: *ABV*, 297.13; *Para* 128.

CAT. 96

BAD: 320437 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B
Procedencia: A la Manera o al Grupo del P. de Princeton según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Dioniso con cántaros y vid, Ariadna, entre sátiros y ninfas, corona de hiedra colgada. B- Dioniso con ritón, entre sátiros y ninfas.
Colección: París. Mus. del Louvre, F5.
Publicaciones: *ABV*, 300.13 ; *CVA*, París. Mus. du Louvre 3, III.He.10, pls.(147-148) 10.8, 11.2

CAT. 97

BAD: 301759 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Pasicles según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Carro, guerreros, arquero, escudos, discos, delfines. B- Dioniso con ritón, entre Ariadna y ninfa.
Colección: Londres, Mus. Británico, B268
Publicaciones: *ABV*, 328.2; *CVA*, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.10, PL.(211) 66.3A-B

CAT. 98

BAD: 301790 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Príamo según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Apolo citarista, entre diosas, cervatillo, vides. B- Dioniso con cántaros y vid, entre Hermes y Ariadna.
Colección: Londres, Mus. Británico, B259; 1843.11-3.48.
Publicaciones: *ABV*, 331.12; *Add²* 90; *LIMC*, VI, pl.386, MOUSA, MOUSAI 27E (A); *CVA*, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.9, pl.(209) 64.3A-B.

CAT. 99

BAD: 351079 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B
Procedencia: P. de Príamo según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Hombre en *chitoniskos* (Heracles) montando en carro, Atenea, Hermes y cervatillo. B- Dioniso con vid y cántaros, Apolo citarista, Ariadna, Hermes, león.
Colección: Nueva York (NY), I. Woodner
Publicaciones: *Add²* 90; *Para* 146.8BIS; Castaldo (2000: fig. 149, dibujo de B).

CAT. 100

BAD: 351084 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B
Procedencia: Italia, Capua. Cercano al P. de Príamo según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Auriga en un carro con escudo beocio, guerrero, anciano con bastón, arquero, escudo, trípode, corona de hiedra. B- Ariadna con lazo, Dioniso con cántaros, Atenea, escudo, disco, círculos, Hermes, pantera.
Colección: Princeton (NJ), Mus. de Arte Universitario, 167.
Publicaciones: *Para* 147

CAT. 101 (Lám. 43)

BAD: 6211 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de A D según Kunze-Gotte. 510-500.
Decoración: A – Peleo y Tetis, Nereo y nereidas. B- Dioniso y Ariadna, sátiros.
Colección: Munich, Antikensammlungen, 1542.

Publicaciones: CVA, Munich, Antikensammlungen 9, 22-24, BEILAGE C2, pls.(2309, 2311, 2314) 12.2, 14.1-2, 17.4; LIMC, VI, pl.524, NEREUS 66 (A).

CAT. 102

BAD: 301830 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Rycroft según Beazley. 550-500.

Decoración: A – Atenea montando en un carro, Apolo citarista, Hermes, diosa con flor. B- Dioniso con ritón y vid, Ariadna con enócoe, sátiros.

Colección: París, Mus. del Louvre, F209

Publicaciones: ABV, 335.6; Para 148; CVA, París, Mus. del Louvre 3, III.He.14, pl.(159) 22.2-3.5.

CAT. 103

BAD: 301833 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Italia, Orvieto. P. de Rycroft según Beazley. 550-500.

Decoración: A – Heracles y el león, Atenea, Hermes, paño y carcaj colgados de un árbol, escudo, carro. B- Dioniso con cántaros y racimo de uvas, Ariadna, sátiros.

Colección: Orvieto, Museo Cívico, 2649.

Colección Previa: Orvieto, Museo Civico, Coll. Faina, 74.

Publicaciones: ABV, 336.9; Add² 91; Holmberg, E.J., *The Red-Line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter* (Jonsered, 1990), 74, Fig.49 (parte de A); Holmberg, E.J., *On the Rycroft Painter and other Black-Figure Vase-Painters with a Feeling for Nature* (Jonsered, 1992), 19, Fig.7 (A)

CAT. 104

BAD: 301835 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: P. de Rycroft según Beazley. 550-500.

Decoración: A – Guerreros, uno en un carro partiendo, anciano, mujer. B- Dioniso con ritón, Ariadna, sátiro, vid.

Colección: Oxford, Mus. Ashmolean, 1911.256

Publicaciones: ABV, 336.11; Add² 91; Holmberg, E.J., *On the Rycroft Painter and other Black-Figure Vase-Painters with a Feeling for Nature* (Jonsered, 1992), 27, Fig.15 (perfil); De Puma, R.D., and Penny Small, J. (eds.), *Murlo and the Etruscans, Art and Society in Ancient Etruria* (Madison, 1994), 110, Fig.11.14 (A); CVA, Oxford, Mus. Ashmolean 2, 98, pls.(407, 408, 410) 6.3-4, 7.7-8, 9.5

CAT. 105

BAD: 301844 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Rycroft según Beazley. 550-500.

Decoración: A – Apolo citarista, diosa (Leto?). B- Dioniso con ritón, Ariadna, vid.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J500; 1531.

Publicaciones: ABV, 336.20; Holmberg, E.J., *The Red-Line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter* (Jonsered, 1990), 63, Fig.43.17 (perfil); JHS, 71 (1951) 33, NO.17 (perfil); Para 148; Vierneisel, K., and Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 17 (1989) 65, NO.17 (perfil); *Opuscula Romana: Edidit Institutum Romanum Regni Sueciae*, 17 (1989) 65, NO.17 (perfil); CVA, Munich, Antikensammlungen 9, 35-36, BEILAGE E3, pls.(2320, 2321, 2324) 23.6, 24.3, 27.1-2

CAT. 106

BAD: 7875 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Etruria, Tarquinia. P. de Swing según Scichilone. 550-500.

Decoración: A – Guerrero partiendo (carro, mujer, joven y guerreros). B- Dioniso y Ariadna, sátiro.

Colección: Roma Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia.

Publicaciones: Bohr, E., *Der Schaukelmalers* (Maguncia, 1982), pl.8A (A); Moretti, M., *Nuove Scoperte e Acquisizioni nell'Etruria Meridionale* (Roma, 1975), pl.15, NO.3

CAT. 107

BAD: 7902 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: P. de Swing según Bohr. 550-500.
Decoración: A – Dioniso y Ariadna entre sátiros. B- *Comos* (hombres y jóvenes).
Colección: Ámsterdam, Mus. Allard Pierson, 1877.
Publicaciones: Bohr, E., *Der Schaukelmaler* (Maguncia, 1982), pl.69A-B (A, B)

CAT. 108

BAD: 200048 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Subclase de Adikia o Clase del Gabinete de las Medallas 218 según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Heracles y amazonas, amazonomaquia, escudo beocio. B- Dioniso con cántaros y Ariadna, entre sátiros con odres. B- Guerrero y arquero luchando, escudo beocio. Cuello- Escena erótica, hombres con mantos y joven.
Colección: Nueva York (NY), Mus. Metropolitano, 56.171.24
Colección Previa: San Simeon (CA), Hearst Historical State Monument, 12326.
Publicaciones: *ABV*, 319.7; *ABV2*, 11; *Add*, 41; *Add²* 151; *Para* 139; *CVA*, Nueva York (NY), Mus. Metropolitano 4, 72-73, pl.(780) 52.5-8

CAT. 109

BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras
Forma: Ánfora
Procedencia: Grupo de Medea. 550-500.
Decoración: A- Sátiro con un ánfora en la espalda, mujer sobre un asno itifálico, sátiro danzante, hiedras. B- Tres figuras sedentes: Ariadna con manto y con mano en gesto de hablar, Dioniso con ritón y Hermes.
Colección: Mercado de Londres
Publicaciones: Sotheby's 12 1984, Lote 261 Neg. 1015 y 1115

CAT. 110

BAD: 351057 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de Eufiletos según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Heracles y Tritón entre ancianos con bastones. B- Dioniso con ritón y Ariadna, entre sátiros.
Colección: Tulsa (OK), Philbrook Art Center
Colección Previa: Philadelphia (PA), mercado.
Publicaciones: *Add²* 88; *Para* 143.16BIS.

CAT. 111

BAD: 351132 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de Cambridge 51 según Bothmer. 550-500.
Decoración: A – Lucha entre Aquiles y Héctor, Atenea y escudo beocio. B- Dioniso con ritón y Ariadna con corona entre sátiros bailando.
Colección: Windsor Castle, H.M. the Queen, 435.
Publicaciones: *Para* 152.5

CAT. 112

BAD: 67 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: 550-500.
Decoración: A- Dioniso con hiedra y cántaros, Ariadna, entre sátiros, uno con odre.
Colección: Princeton (NJ), Mus. Universitario de Arte Art 87.55.
Publicaciones: Record of the Art Museum, Princeton University, 47 (1988) 1, 47 (Parte de A).

CAT. 113 (Lám. 42)

BAD: 966 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Etruria, Vulci. 550-500.
Decoración: A- Peleo y Tetis, nereidas. B- Dioniso y Ariadna con sátiros.
Colección: Parma, Museo Nazionale di Antiquità, C2.

Publicaciones: CVA, Parma, 1, pls.3 (2004), 4 (2005).2-3.

CAT. 114

BAD: 8234 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B frag.

Procedencia: Etruria, Tarquinia. 550-500.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, ninfas. B- Dioniso en carro, ninfas.

Colección: Tarquinia, Museo Nazionale Tarquiniese, RC7687.

Publicaciones: Tronchetti, C., *Ceramica attica a figure nere, materiale del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*, V (Roma, 1983), pl.43 (A, B).

CAT. 115

BAD: 10767 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Italia, Etruria. 550-500.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, cabra, vid. B- Sátiros tocando la flauta y los crótales, ninfas.

Colección: París, Mus. del Louvre, F250.

Colección Previa: Campana Collection, 115.

Publicaciones: CVA, París, Mus. du Louvre 4, III.He.28, pl.(216) 50.6-7.

CAT. 116

BAD: 10996 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Hombres con mantos tocando la cítara. B- Dioniso y Ariadna entre sátiro llevando un odre y sátiro con enócoe.

Colección: París, Cabinet des Medailles, H3392

Publicaciones: CVA, París, Bibliotheque Nationale 30, pl.(324) 40.5-7.

CAT. 117 (Lám. 34)

BAD: 11793 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Matrimonio en carro, diosas, Hermes, Apolo. B- Dioniso con ritón y Ariadna, sátiros.

Colección: Londres, Mus. Británico, 1928.5-17.1

Publicaciones: CVA, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.8, pl.(206) 61.3A-C

LIMC, IV, pl.421, HERA 283 (A)

CAT. 118

BAD: 12030 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Guerrero partiendo, carro, mujer, guerrero y jóvenes. B- Dioniso con ritón e hiedra, Ariadna, Hermes, sátiro.

Colección: Mannheim, Reiss-Museum, CG4.

Publicaciones: CVA, Mannheim, Reiss-Museum 1, 27, Fig.9, pls.(599-601) 13.1, 14.1, 15.2-3.5; Fotografías en el Archivo Beazley, 5 (A, B)

CAT. 119

BAD: 14106 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Citarista entre ojos. B- Dioniso con ritón y Ariadna entre ojos.

Colección: Tarquinia, Museo Nacional de Tarquinia, RC2800.

Publicaciones: CVA, Tarquinia, 2, pl.32.5-6; *Monumenti antichi pubblicati per cura della Reale Accademia deiLincei*, 36 (1937), 275-76, Fig.61 (A)

CAT. 120

BAD: 14866 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Teseo y Minotauro, joven con manto. B- Dioniso con ritón entre Hermes y Ariadna.

Colección: Harrogate, Kent Collection.

Publicaciones: *AJA*, 8 (1944), 258, Figs.8-9 (A, B)

CAT. 121

BAD: 15229 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Apolo citarista entre Hermes y Ártemis (¿). B- Dioniso y Ariadna entre sátiros.

Colección: Zurich, mercado Nefer.

Publicaciones: Galerie Nefer, *Ancient Art* (Zurich), 4 (1986), 9, NO.8 (Color de A)

CAT. 122

BAD: 21544 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Ajax llevando el cuerpo de Aquiles, ambos con escudos beocios entre ancianos con bastones y mujer plañidera. B- Hermes, Dioniso con hiedra y ritón, Ariadna con flor.

Colección: Christchurch (N.Z.), Univ.de Canterbury, J. Logie Mem.Coll.

Publicaciones: Cohen, B., and Shapiro, H.A., *Mother City and Colony, Classical Athenian and South Italian Vases in New Zealand and Australia* (Christchurch, 1995), 6, NO.3 (A, B)

CAT. 123

BAD: 23037 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Dioniso con ritón, Ariadna, sátiros bailando. B- Dioniso y Ariadna, sátiros bailando, ánfora.

Colección: Florencia, Mus. Arqueológico Etrusco.

Publicaciones: Fotografías en el Archivo Beazley, 4 (A, B, partes).

CAT. 124

BAD: 23190 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo A. Fragmentaria

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Heracles en una bema tocando la cítara entre Apolo y Atenea, maza, escudo, delfín. B- Pareja de sátiro y ninfa, Dioniso frente a Ariadna, portando el ritón.

Colección: Santa Lucía, 85690.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 125

BAD: 24088 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B.

Procedencia: 550-500.

Decoración: Dioniso enfrente de Ariadna, ella abriendo su velo, entre sátiros bailando.

Colección: Orvieto, Coll. Faina, 2721.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 126

BAD: 24465 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Dioniso con hiedra y ritón, Ariadna con hiedra, sátiros bailando. B- Sátiros y ninfas bailando.

Colección: Londres, Mercado, Christie's.

Publicaciones: Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, 25.11.1997, 73, NO.230 (Color de A y B).

CAT. 127

BAD: 46020 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A
Procedencia: Etruria, Vulci. 550-500.
Decoración: A- Guerreros partiendo con un carro, jóvenes, mujerea, anciano, escudo, trípode. B- Dioniso y Ariadna entre sátiros y ninfas.
Colección: Londres, Mus. Británico, B204.
Colección Previa: Canino Collection.
Publicaciones: CVA, Londres, Mus. Británico 3, III.He.9, pl.(163) 43.1A-B; Spivey, N. et al., "Un artista Etrusco e il suo mondo, il pittore di Micali", *Studi di Archeologia* (Roma, 1988), STORICE III, 144, Figs.1-2, pl.86; Fotografías en el Archivo Beazley.

CAT. 128

BAD: 301680 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: 550-500. **Inscripción:** *Kalos/Kale*: Hipocrates Kalos.
Decoración: A- Atenea y Heracles en carro. B- Ariadna y Dioniso con ritón e hiedra con sátiros, uno con enócoe.
Colección: Rugby, School, 11.
Publicaciones: *ABV*, 321.9; *Add²* 86.

CAT. 129

BAD: 351353 **Fábrica:** Ática.
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora
Procedencia: Comparable a la Clase del Vaticano 342 según Beazley. 550-500.
Decoración: A- Dioniso con ritón e hiedra, Ariadna, ninfa y sátiros. B- Heracles y Cicno, escudo, trípode entre hombres con mantos.
Colección: Roma, Mus. Capitolinos, 41.
Publicaciones: *Add²* 111; *Para* 187; *AK*, 32 (1989) 122, Fig.1, pl.22.4 (A, perfil)

CAT. 130

BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora
Procedencia: 520-500
Decoración: A- Dioniso de pie y con cántaros entre dos mujeres sentadas en *diphros*. B- Ninfa danzante entre dos sátiros.
Colección: Mercado de Londres
Publicaciones: Sotheby's 8-12-86 Lote 227

CAT. 131 (Lám. 31)

BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora
Procedencia: Grupo de Leagro por Bothmer. 520-500.
Decoración: Atenea, Hermes, un animal y un hombre. B- Un sátiro introduce a Ariadna velada a Dioniso que lleva un ritón; detrás otro sátiro.
Colección: Paul Getty Mus., (BAreiss 12) S.80AE.230
Publicaciones: Fotos en el archivo Beazley

CAT. 132

BAD: 351230 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Grupo de Leagro o Grupo de Würzburg 210 según Beazley. 520-500.
Decoración: A- Dioniso con cántaros e hiedra, Ariadna, entre sátiros, uno con enócoe. B- Lucha, guerrero en carro, arquero huyendo, escudo, carro.
Colección: Lucerna, Mercado, Ars Antiqua.
Publicaciones: *Para* 166.192BIS.

CAT. 133

BAD: 302192 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Grupo de Leagro o Grupo de Würzburg 210 según Beazley. 520-500.

Decoración: A- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, entre sátiros, uno con piel de pantera. B- Hombre con manto en carro, mujer (Ártemis), Hermes, cervato.

Colección: Estocolmo, Medelhavsmuseum.

Colección Previa: Roma, mercado.

Publicaciones: *ABV*, 374.197; *Para* 163.

CAT. 134

BAD: 302164 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo de Leagro según Beazley. 520-500

Decoración: A- Peleo y Tetis entre nereas huyendo, hiedra. B- Dioniso con ritón, y Ariadna con sátiros, hiedra.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J450; 1524.

Publicaciones: *ABV*, 372.169; *Add²* 99; *CVA*, Munich, Antikensammlungen 9, 65-66, BEILAGE 2.4, pls.(2353, 2364) 57.1-3, 67.1-2

CAT. 135

BAD: 302140 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo de Leagro o Grupo Würzburg 210 según Beazley. 520-500.

Decoración: A- Heracles con Tritón, delfín, inscripciones sin sentido. B- Dioniso con cántaros e hiedra, Ariadna entre sátiros, uno bailando.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J161; 1568.

Publicaciones: *ABV*, 371.145; *Add²* 99; *Para* 162; *RA* 1995, 18, Fig.11 (parte); *CVA*, Munich, Antikensammlungen 9, 28-29, BEILAGE D2, pls.(2315, 2317, 2320) 18.2, 20.1-2, 23.1

CAT. 136

BAD: 302115 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora panatenaica.

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo de Leagro o Grupo Würzburg 210 según Beazley. 520-500.

Decoración: A- Dioniso en carro, ninfas con crótalos, sátiros, uno citarista, otro levantando una ninfa, vides. B- Dioniso y Ariadna sentados en un taburete y en un bloque, con cántaros y vid, sátiros con cítara, ninfas bailando con crótalos.

Colección: Londres, Mus. Británico, B206.

Publicaciones: *ABV*, 369.120; Maas, M. and Snyder, J.M., *Stringed Instruments of Ancient Greece* (New Haven, 1989), 72, Fig.3 (parte de A y B); *Para* 162; *CVA*, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.3, pl.(191) 46.1A-D; Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), pl.21 (A, B).

CAT. 137 (Lám. 36)

BAD: 4583 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Leagro. 520-500.

Decoración: A- Heracles citarista, en una bema, Atenea, Ariadna sentada, Dioniso. B- Dioniso y Ariadna con sátiros.

Colección: Desconocida.

Publicaciones: *AA* 1978, 520, Fig.32 (dibujos de A, B); *LIMC*, III, 472, DIONYSOS 576 (dibujo de A)

CAT. 138

BAD: 1566 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello, frag.

Procedencia: Grupo de Leagro según Hornbostel. 520-500.

Decoración: Dioniso con cántaros y Ariadna, ambos sentados.

Colección: Alemania, Schlotter.

Publicaciones: *Kunst der Antike, Schätze aus norddeutschem Privatbesitz*, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Maguncia, 1977), 286, NO.250

CAT. 139

BAD: 302166 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Leagro o P. de la Línea Roja según Beazley. 520-500.

Decoración: A- Peleo y Tetis, nereas huyendo, sirena, planta. B- Dioniso con ritón y ritón y Ariadna entre sátiros, cabra.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, M488; 50631A.

Publicaciones: *ABV*, 373.171, 600, 603.64, 607; Holmberg, E.J., "The Red-Line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter" (Jonsered, 1990), 9-11, Figs.1-4; *Opuscula Romana: Edidit Institutum Romanum Regni Sueciae*, 16 (1987) 60, Figs.1-4; *Opuscula Romana: Edidit Institutum Romanum Regni Sueciae*, 17 (1989) 62, 67, Figs.1, 12 (A, perfil); *Para* 300.

CAT. 140

BAD: 306015 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de la Línea Roja según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Simposio, Heracles y Folo reclinados. B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados.

Colección: Boulogne, Mus. Comunal, 30.

Publicaciones: *ABV*, 602.26; *Opuscula Romana: Edidit Institutum Romanum Regni Sueciae*, 16 (1987) 84, Fig.57 (A)

CAT. 141

BAD: 305906 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-Make" o P. de Pescia según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso sentado con Ariadna, Atenea. B- *Comos*, jóvenes, uno con copa, lazos colgados.

Colección: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L236; 236.

Publicaciones: *ABV*, 594.16

CAT. 142

BAD: 305910 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-Make" o P. de Mariani según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dionsiso con ritón y Ariadna con cántaros, ambos sentados en taburetes, vides. B- Dioniso con cántaros y Ariadna con lazo, ambos sentados en taburetes, vides.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, 50281.

Publicaciones: *ABV*, 595.1

CAT. 143

BAD: 352204 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-Make" o P. de Mariani según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso con cántaros y Ariadna, ambos sentados en taburetes. Dioniso con ritón, Ariadna con lazo, ambos sentados en taburetes, esfinge.

Colección: Schwerin, Staatliches Mus., 736.

Publicaciones: *Add*² 140; *Para* 298.1BIS; CVA, Schwerin, Staatliches Mus. 1, 15, pls. (16, 17) 16.1-3, 17.4

CAT. 144

BAD: 9032 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-Make". 500-450.

Decoración: A- Teseo y el toro. B- Dioniso con ritón y Ariadna con corona, ambos sentados, esfinge.

Colección: Nueva York, mercado, Sotheby's.

Publicaciones: Sotheby-Parke-Bernet, Nueva York, catálogo de ventas, 1-2.3.1984, NO.55 (A, B)

CAT. 145

BAD: 302153 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Aqueloo o del Grupo de Leagro según Beazley. 520-500.

Decoración: A- Apolo y las musas. B- Dioniso, Ariadna y Hermes.

Colección: Reading, University, 85.VII.1; 85.7.1.

Colección Previa: Londres, mercado.

Publicaciones: *ABV*, 372.158

CAT. 146**BAD:** 302163 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Etruria, Vulci. Recuerda al P. de Aqueloo según Beazley. 520-500.**Decoración:** A- Peleo y Tetis. B- Dioniso y Ariadna, sátiros.**Colección:** Munich, Antikensammlungen, J325; 1528.**Publicaciones:** *ABV*, 372.168.

CAT. 147**BAD:** 303435 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Atribuido a "Doubleens" según Beazley. 520-475.**Decoración:** A- Dioniso con hiedra y cántaros, Ariadna con crótalos, pantera. B- Guerrero partiendo, mujer, prótomo de pantera, perro.**Colección:** Nueva York, Mus. Metropolitano, 41.162.239; 41.162.234.**Publicaciones:** *ABV*, 481.3; *Add²* 121; *CVA*, Fogg Mus. y Colección Gallatin, 87, pl.(387) 39.1A-B; *CVA*, Nueva York, Mus. Metropolitano 4, 69-70, pl.(779) 51.5-6.

CAT. 148**BAD:** 303467 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Clase de la "Banda de Puntos" según Beazley. 520-475.**Decoración:** A- Guerreros a caballo. B- Dioniso y Ariadna.**Colección:** París, Mus. del Louvre, F400.**Publicaciones:** *ABV*, 484.8

CAT. 149**BAD:** 303487 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Etruria, Vulci. Grupo de Bompas según Beazley. 520-475.**Decoración:** A- Dioniso y Ariadna, ambos sentados. B- Ninfas bailando.**Colección:** Munich, Antikensammlungen, J1288; 1617.**Publicaciones:** *ABV*, 485.10; *Para* 221.

CAT. 150**BAD:** 351270 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** P. cercano al P. de Munich 1519 según Beazley. 525-475.**Decoración:** A- Dioniso con cántaros, Ariadna con hiedra, entre ninfas bailando. B- Lucha, guerreros, uno cayendo.**Colección:** Laón, Museo Arqueo. Municipal, 37.1018.**Publicaciones:** *Para* 173.6; *CVA*, Laón, Museo Arqueo. Municipal, 9, pl.(879) 7.4-5.

CAT. 151**BAD:** 302919 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Etruria, Tarquinia. P. de Nicó Xenos según Beazley. 525-475.**Decoración:** A- Gigantomaquia, Atenea y gigantes, uno cayendo, árbol, ritón. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, entre sátiros citaristas, panteras.**Colección:** Gotha, Schlossmuseum, 32.**Publicaciones:** *ABV*, 392.3; *Para* 172; *CVA*, Gotha, Schlossmuseum 1, 41-42, pls.(1155-1156) 31.1-2, 32.1-2.

CAT. 152**BAD:** 302921 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** Etruria, Tarquinia. P. de Nicó Xenos según Beazley. 525-475.**Decoración:** A- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, entre sátiros citaristas, cabra. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, Atenea, Hermes, diosa, toro.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J397; 1527.

Publicaciones: *ABV*, 392.5; *Add²* 103; Vierneisel, K., and Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 364, Figs.64.1A-B (A, B); *LIMC*, V, pl.265, HERMES 797 (B); *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 112 (1997) pl.19.2 (B); *CVA*, Munich, Antikensammlungen 9, 17-18, BEILAGE B2, pls.(2303, 2304, 2306) 6.6, 7.2, 9.1-2.

CAT. 153

BAD: 302922 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Nicóxenos según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, Apolo citarista, Hermes, Maya o Iris, toro. B- Dioniso y ninfas.

Colección: San Simeon (CA), Hearst Historical State Monument, 529.9.5563.

Colección Previa: San Simeon (CA), Hearst Corporation, 9907.

Publicaciones: *ABV*, 392.6; *LIMC*, VI, pl.173, MAIA 15 (A)

CAT. 154 (Lám. 41)

BAD: 303026 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo de Würzburg 221. 525-475.

Decoración: A- Apolo con la lira, hombre con manto, diosas, cervatillo, inscripciones sin sentido. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna con flor, Hermes, toro.

Colección: Londres, Mus. Británico, B257.

Publicaciones: *ABV*, 401.3; *Add²* 105; *LIMC*, V, pl.265, HERMES 798A (B); *CVA*, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.9, pl.(208) 63.3A-B.

CAT. 155 (Lám. 39)

BAD: 303032 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Würzburg 221 según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Apolo citarista entre Ariadna con lazo e hiedra, y Dioniso con hiedra y cántaros, pantera, cabra. B- Atenea en carro, escudo.

Colección: Londres, Mus. Británico, B258; 1978.5-2.5.

Publicaciones: *ABV*, 402.9; *Add²* 105; *CVA*, Londres, Mus. Británico 4, IIIHe.9, pl.(208) 63.4A-B.

CAT. 156

BAD: 8331 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: A la Manera del P. de Cleofrades según Gorbunova o Grupo de Munich 1501 según Kunze-Gotte. 525-475.

Decoración: A- Dioniso con cántaros y Ariadna, sátiro y ninfa. B- Carro

Colección: San Petersburgo, Mus. del Estado Hermitage ST93; 1472.

Publicaciones: Gorbunova, K., *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe*, Katalog (Leningrad, 1983), 128-29, NO.94 (A, B, lateral); Kunze-Goette, E., *Der Kleophrades- Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren, Eine Werkstattstudie* (Maguncia, 1992), pl.25 (A, B)

CAT. 157

BAD: 14894 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras

Forma: Ánfora de cuello. 525-475.

Procedencia:

Decoración: A- Dioniso y Ariadna sobre *diphros*, él con ritón y hiedra y ella con corona, detras un esfinge que mira hacia la otra cara. B- Maza y manto de Heracles, Heracles con el toro de Creta

Colección: Mercado de Londres.

Publicaciones: Sotheby's 9-12-85, Lote 255

CAT. 158

BAD: 22868 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: 525-475.

Decoración: A- Hermes, Ariadna o ninfa, Dioniso con ritón, hiedra o vides. B- Dioniso con cántaros entre sátiros.

Colección: Nueva York (NY), Mercado, Christie's.

Colección Previa: Toronto, Borowski; Jerusalem, E. Borowski.

Publicaciones: Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, Nueva York, 6.12.2000, 54, NO.53 (Color de A y B)

CAT. 159

BAD: 28938 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 525-475.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna sentados en taburetes con ritones, vides.

Colección: Nantes, Mus. Dobree, 849.46.7.

Publicaciones: CVA, Nantes, Mus. Dobree, 30-31, Fig.14, pl.(1587) 15.1-3

CAT. 160

BAD: 42001 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A, frag.

Procedencia: Sicilia, Leontinoi. 525-475.

Decoración: A- Matrimonio en un carro, Apolo citarista, mujer y Hermes. B- Dioniso con ritón, Ariadna, sátiros y ninfa bailando.

Colección: Lentini, Mus.

Publicaciones: *Bollettino d'Arte*, 48 (1963), 346, Figs. 15-16 (A, B).

CAT. 161

BAD: 351041 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Inscription: *Kalos/Kale*: KALIAS KALOS

Procedencia: 525-475.

Decoración: A- Heracles, Atenea, Dioniso con vid y Ariadna, ambos sentados en taburetes. B- Heracles y el león, entre Atenea y Yolao, sosteniendo una maza.

Colección: Malibú (CA), The J. Paul Getty Museum, 86.AE.76.

Colección Previa: Greenwich (CT), Bareiss, 13.

Publicaciones: *Para* 140.6BIS; *Para* 317; CVA, Malibú (CA), The J. Paul Getty Museum 1, 29-30, 70, Fig.6, pls.(1140, 1144) 30.1-2, 34.1-2

CAT. 162

BAD: 7834 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. 525-475 a. C.

Decoración: Dioniso con vides y racimos, le acerca el cántaros a una mujer que extiende una mano, lleva manto y guirnalda en el pelo. B- Apolo con la lira frente a Dioniso con el cántaros.

Colección: Londres, Museo Británico, B 256

Publicaciones: CVA, Londres, Museo Británico 4, IIIHe.9, pl.(208) 63.2A-B

LIMC, II, pl.249, APOLLON 756 (A).

CAT. 163

BAD: 11908 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: 525-475.

Decoración: A- Guerreros en carro (escudo beocio, discos). B- Dioniso con ritón y Ariadna, cabra.

Colección: Frankfurt, Stadel Institute, V10.

Publicaciones: Bol, P., *Frankfurt am Main, Liebieghaus: Führer durch die Sammlungen; Antike Kunst* (Frankfurt, 1980), 121, Fig.178 (A); CVA, Frankfurt, Frankfurt am Main 2, 10, pls.(1433, 1434) 42.3-4, 43.4; Schaal, H., *Griechische Vasen aus Frankfurter Sammlungen* (Frankfurt, 1923), pl.19A (A).

CAT. 164 (Lám. 53)

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia: Siglo VI tardío

Decoración: A- Cuadriga con guerrero y joven. B- Dioniso con ritón entre dos mujeres, se gira hacia la de la izquierda que tiene la mano alzada, la otra huele una flor.

Colección: Nueva York, Mercado.

Publicaciones: Royal Athena Galleries, Cat. 45: Dec. 1966, no.11

CAT. 165

BAD: 3769 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora

Procedencia: Manera del P. de Lisípides. H. 520 a. C. por M. Moore

Decoración: A. Dioniso y Ariadna sentados sobre *diphros*. Llevan sendas coronas de mirto y ella sostiene un yelmo corintio en la mano. Enfrente está Hermes que se aleja. A la izquierda hay un hombre anciano que presencia la escena. B. Un guerrero guía su cuadriga sobre un cadáver tirado en el suelo. A la izquierda hay otro guerrero con yelmo corintio y escudo beocio, detrás hay otro guerrero caído.

Colección: Nueva York MMA 23.160.60

Publicaciones: CVA, Nueva York, MMA; pp. 33-34, pl. 33

CAT. 166 (Lám. 87)

BAD: 200011 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora A.

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Lisípides por Beazley. 550-500.

Decoración: A. Dioniso sostiene una rama de hiedra y otra de vid y con la otra mano agarra el cántaros. Ariadna le acerca una enócoe, con la que llenará el cántaros del dios. Detrás de ella está un sátiro que lleva un odre a la espalda, a la espalda del dios hay dos sátiros, uno con la cítara, otro con los crótalos. B. Heracles y Cerbero, Atenea, árbol y columna.

Colección: París, Louvre F204

Publicaciones: ABV 254, 1; Hedreen 1992 (Pl. 6); Tolle-Kastenbein, R., *Pfeil und Bogen im antiken Griechenland* (Bochum, 1980): 167, PL.55A (parte de A); Paul, E., *Antike Keramik* (Leipzig, 1982): 194 (dibujo de A); Flacelière, R., Devambez, P., *Heracles, Images & Recits* (París, 1966): pl.21.1 (A); Stumpfe, O., *Die Heroen Griechenlands: Einübung des Denkens von Theseus bis Odysseus* (1978): 81, Fig.14 (A); Simon, E. & Hirmer, M., *Die Griechischen Vasen* (Munich, 1976): pls.90, XXXI (A, parte de A); Schefold, K., *Götter und Heldensagen der Griechen in der spatarchaischen Kunst* (Munich, 1978): Fig.152 (A); Ghiron-Bistagne, P., *Recherches sur les Acteurs dans la Grece Antique* (París, 1976): 246, Fig.96 (B); Felten, K., *Attische Unterweltdarstellungen des VI und V Jh.v.Chr* (Munich, 1975): Fig.3 (A); Cohen, B., *Attic Bilingual Vases* (Nueva York, 1978): pls.15.2, 19.1 (A,B); Boardman, J., *Athenian Black Figure Vases* (Londres, 1974): Fig.162 (B); *Revue des Etudes Anciennes*: 90 (1988), 1-2, 56, Fig.6 (B); Settis, S. (ed.), *I Greci, Storia Cultura Arte Società 2, Una storia greca, I. Formazione* (Turín, 1996): 796, Fig.11 (A); *Add²* 65, 150; LIMC: V, pl.92, HERACLES 2554 (A); Para 113, 321; Minerva, *International Review of Ancient Art and Archaeology*: 9 (1998) 2, 14, Fig.14 (parte de A); ABV 254.1; Koromila, M. (ed.), *The Greeks in the Black Sea, From the Bronze Age to the Early Twentieth Century* (Atenas, 1991): 29, Fig.13 (parte en color de A); Lippolis, *Gli eroi di Olimpia, lo sport nella società Greca e Magnogreca* (Taranto, 1992): 97, Fig.85 (parte); Jourdain-Annequin, C., *Heracles-Melquart à Amrith, Recherches iconographiques* (París, 1992): 83, pl.19 (parte de A); *Add* 71; Tiverios, M.A., *Elliniki techni, archaia angaia* (Atenas, 1996): 114-115, Figs.82-83 (color de A y parte de A); Schefold, K., *Der religiöse Gehalt der antiken Kunst und die Offenbarung* (Maguncia, 1998): 164, fig.40 (parte de A).

CAT. 167

BAD: 301827 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora

Procedencia: Etruria, Cerveteri. P. de Rycroft según Beazley. 550-500.

Decoración: A-Dioniso con cántaros y vid subiendo a un carro, Atenea, Hermes. B- Dioniso con cántaros y vides, en medio de dos mujeres, una es Ariadna. El dios le acerca el cántaros y ella una flor. Dos sátiros.

Colección: Viena, Mus. de Historia del Arte, 225; 3598.

Publicaciones: ABV, 335.4; *Add²*, 91; Bernhard-Walcher, A., *Alltag, Feste, Religion, Antikes Leben auf griechischen Vasen, eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums* (Viena, 1991): 114, NO.52 (A).

CAT. 168

BAD: 301884 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora

Procedencia: Grupo del P. de Londres B250 según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Batalla de los dioses y los gigantes. B- Dioniso con una rama de vid y con su cántaros, en medio de dos mujeres. La de la derecha sostiene una enócoe.

Colección: Mus. Británico, B250, Col. Canino, 1837.

Publicaciones: CVA, British Museum, 1, Londres, 1925; 8, pl. 61, 2a y 2b; Kunze-Goette, E., *Der Kleophrades- Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren, Eine Werkstattstudie* (Maguncia, 1992): pl.46.1-2 (A, B); *LIMC* IV, pl.129, GIGANTES 228 (A); *ABV*, 341.2.

CAT. 169

BAD: 15771 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: A la Manera del P. de la Línea Roja según Calderone. 480-450.

Decoración: A- Heracles y Cicno. B- Dioniso con ritón y Ariadna (?).

Colección: Agrigento, Museo Archeologico Regionale, C866.

Publicaciones: CVA, Agrigento, 1, PL.26; *LIMC*, VII, pl.687, KYKNOS I 6 (A).

CAT. 170

BAD: 15778 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-Make" o al P. de la Línea Roja según Calderone. 480-450.

Decoración: A- Dioniso sentado con ritón, ninfa. B- Ariadna sentada y sátiro.

Colección: Agrigento, Museo Archeologico Regionale, C858.

Publicaciones: CVA, Agrigento, 1, pl.27.1-2.

CAT. 171

BAD: 5598 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: A la Manera del P. de la Línea Roja o del Grupo de las "ánforas de cuello pequeñas" según Rouillard. 480-450.

Decoración: A- Gigantomaquia, Atenea y un gigante. B- Dioniso y Ariadna.

Colección: Tours, Museo de Bellas Artes, 863.2.66.

Publicaciones: CVA, Tours, Museo de Bellas Artes, 13, pl.(1344) 8.1-3.

CAT. 172

BAD: 13593 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: A la Manera del Grupo de Bruselas R309 o a la Manera del Pintor del Olpe de Nicosia según Cahn. 480-450.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna entre sátiros.

Colección: Basilea, Mercado, Münzen und Medaillen A.G.

Publicaciones: *Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen*, A.G., Basilea, catálogo de ventas, (diciembre 1977), 46, NO.33 (A).

CAT. 173

BAD: 331285 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Oxford 216 según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso con ritón e hiedra, Ariadna con lazo, Hermes. B- Mujer entre guerreros partiendo, águila y serpiente.

Colección: Oxford, Mus. Ashmolean, C199EF; V216; 2216.

Publicaciones: *ABV*, 592.1; *Add²* 140; CVA, Oxford, Mus. Ashmolean 3, 12, pl.(639) 24.1-3.

CAT. 174

BAD: 331288 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Oxford 216 según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso, Ariadna y sátiro. B- Guerreros y arquero.

Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, STG146.

Publicaciones: *ABV*, 592.4.

CAT. 175

BAD: 6611 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia:
Decoración: A- Lucha. B- Dioniso y Aridan, sátiro.
Colección: Friburgo, Mercado, Galeria Gunter Puhze.
Publicaciones: Galeria Gunter Puhze, catálogo de ventas, (1981), NO.141 (A, B)

CAT. 176 (Lám. 48)
BAD: 43390 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Atribuido a Coghill 988 según Kunze-Gotte.
Decoración: A- Heracles y cerbero, Atenea. B- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna sentada en un taburete, con ritón, cabra.
Colección: Basilea, Mercado, Münzen und Medaillen A.G.
Publicaciones: Kunze-Goette, E., *Der Kleophrades- Maler unter Malern schwarzfiguriger Amphoren, Eine Werkstattstudie* (Maguncia, 1992), pl.63 (A,B)

CAT. 177 (Lám. 34)
BAD: 351068 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de Dayton según Bothmer.
Decoración: A- Joven y hombre, ambos con manto en carro, guerreros, anciano, escudo, trípode, discos. B- Dioniso y Ariadna entre sátiros, uno llevando a una ninfa en brazos, sátiro tratando de besar a una ninfa.
Colección: Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 76.40.
Publicaciones: *Add²* 88; *Kernos*, 5 (1992) 22, Fig.2 (B); *Para* 144.1; *CVA*, Boston (MA), Museum of Fine Arts 1, 29, Fig.31, pl.(661) 39.1-4

CAT. 178
BAD: 352181 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Etruria, Tarquinia. Clase de Nueva York 96.9.9 según Beazley.
Decoración: A- Guerreros partiendo, uno subiendo a un carro. B- Dioniso y Ariadna, sátiros y ninfas.
Colección: Nueva York (NY), Mus. Metropolitan Museum, 96.9.9; GR561.
Publicaciones: *Para* 295; *CVA*, Nueva York, Metropolitan Museum 4, 41-42, pl.(765) 37.9-12

CAT. 179
BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo A. Fragmentaria.
Procedencia:
Decoración: Dioniso y Ariadna, uno frente al otro, él lleva el ritón y ella el velo. Se ve un sátiro y dos cabezas masculinas.
Colección: Catania, Museo Cívico.
Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 180
BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B. Fragmentaria.
Procedencia:
Decoración: Dioniso con el ritón frente a una mujer con el cabello cubierto por un pañuelo muy decorado, detrás un sátiro, una ménade con crótalos y otro sátiro.
Colección: Catania, Mus. Civ.
Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 181
BAD: **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B.
Procedencia:
Decoración: A- Tres guerreros y un carro. B- Dioniso con un ritón, entre dos mujeres con las manos veladas y dos sátiros danzantes.

Colección: Budapest 51.20 MFA.
Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 182

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B.

Procedencia:

Decoración: A- Dioniso con su ritón frente a Ariadna con velo. Cuatro sátiros bailando y masturbándose.

B- Dos figuras enfrentadas, en medio un ánfora, y dos sátiros.

Colección: Florencia, Mus. Aqueológico, 3798.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 183

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B.

Procedencia:

Decoración: A- Atenea luchando con tres guerreros. B- Dioniso y Ariadna, uno frente al otro, él con ritón y ella con velo. Un hombre con un enócoe bebiendo una especie de copa sin asas ni pie.

Colección: Mercado de Hamburgo.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 184

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora, tipo B.

Procedencia:

Decoración: A- Atenea y Heracles (ζ) sobre un carro, Hermes, Apolo y Anciano con vides delante. B- Dioniso con su ritón frente a Ariadna, dos sátiros y sendas ninfas.

Colección: Roma, Vaticano, 357.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 185

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: Ninfa y sátiro abrazados, Dioniso con ritón, un felino y Ariadna, con manto y corona.

Colección: Aberdeen, Universidad 680.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 186

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: A- Cuadriga con guerrero y joven. B- Dioniso ofrece un cántaros a Ariadna, que lleva el manto. Detrás del dios está Hermes.

Colección: Mercado de Basilea, Münzen und Medaillen.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 187

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: Ariadna, en el centro, se gira hacia Hermes que parece empujarla hacia Dioniso que le ofrece el ritón.

Colección: Alemania, coll. privada.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 188 (Lám. 38)

BAD: 12552 Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: A- Apolo toca la lira entre dos mujeres, una con las manos veladas, cervatillo. B- Dioniso acerca el cántaros a una mujer y se gira hacia otra con la manos veladas.

Colección: Gotha, 33 (Lagunillas).

Publicaciones: CVA, Gotha, Schlossmus., 1, tafel, 35.1-2, 37.3; fotos en el Beazley. Archive

CAT. 189

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia:

Decoración: A- Guerrero en carro y otro delante corriendo. B- Flanquean dos sátiros danzantes. Dioniso con cántaros y Ariadna con manto.

Colección: Mus. Lyon

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 190

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia:

Decoración: Tres figuras sobre *diphros*, en el centro Dioniso con vides y ritón, mira hacia Ariadna con la mano alzada, detras un hombre que quizas sea Hermes (no se percibe).

Colección: Orvieto, Coll. Faina, 2708.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 191

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia:

Decoración: A- Escena de carro con caballos encabritados. B- Dioniso entre dos mujeres, una con las manos veladas, a la otra le ofrece el cántaros. (mal estado)

Colección: India, Puna (P. Damry Coll.0 C. T. Pundole).

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 192

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: A- Heracles y Cicno(?), Atenea detrás y otro guerrero al otro lado. B- Hermes, Mujer, Dioniso con ritón y vid y otra mujer con una corona que le mira, detrás de ella un guerrero con escudo y lanza.

Colección: Roma, Vaticano, G20

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 193

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: A- Joven, cuadriga encabritada y guerrero en el carro con un escudo con el cántaros de emblema. B- Muchacha con flor, Dioniso ofreciendo el cántaros a Ariadna con manto, parcialmente perdida, que extiende una mano hacia él.

Colección: Siracusa, Mus. Naz., 19854

Publicaciones: CVA, Siracusa Mus. Nacional, 17, pl. 5, 2-4. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 194

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: Dioniso con ritón frente a Ariadna, dos parejas de sátiros-ninfas abrazados, un sátiro viene por la derecha con un odre a la espalda.

Colección: Tarquinia, Mus. Civ. 654

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 195

BAD: 9586 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: P. de Berlín 1686 según Gorbunova. 550-500.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna, sátiros y ninfas.

Colección: San Petersburgo, State Hermitage Museum, ST10; B191; 1525.

Publicaciones: Gorbunova, K., *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe*, Katalog (Leningrad, 1983), 86-89, NO.60 (A, B, labio); Morrison, J. & Williams, R., *Greek Oared Ships, 900 - 322 BC* (Cambridge, 1968), PL.16C

CAT. 196

BAD: 8494 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: Italia, Rutigliano. 550-500.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna con sátiros. B- Jardín de las Hespérides, mujer recogiendo fruta.

Colección: Bari, Museo Arqueológico Provincial, TOMB40.

Publicaciones: *Atti del Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, 16 (1976), pl.106 (A, B)

CAT. 197

BAD: 19604 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: 550-500.

Decoración: A- Joven persiguiendo a una mujer, mujer huyendo. B- Dioniso con cántaros y vides, Ariadna con enócoe, sátiros, uno con ritón.

Colección: Londres, mercado, Sotheby's.

Colección Previa: Alemania, privada.

Publicaciones: Sotheby's, catálogo de ventas, 10.12.1996, 80, NO.146 (A, B)

CAT. 198

BAD: 24360 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera, frag.

Procedencia: Italia, Pompeya. 550-500.

Decoración: - Dioniso con cántaros, Ariadna, hiedra.

Colección: Pompeya, Museo, 6749.

Publicaciones: De Caro, S., *Saggi nell'area del tempio di Apollo a Pompei* (Naples, 1986), pl.35.411

CAT. 199

BAD: 237 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Atribuido al P. de Rycroft por D. Kurtz. 550-500

Decoración: A- Mujer subiendo a un carro (Ártemis?), Apolo con la cítara y un cervatillo delante, inscripciones. B- Sátiro, Dioniso con vid y cántaros, Ariadna con manto, sátiro bailando.

Colección: Lisboa, privado (Mercado de Londres).

Publicaciones: *BABesch*, 42 (1967), 81, Figs.4-5; Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, 20.5.1981, 69, NO.282 (A); Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, 31.5.1979, pl.66.320 (A, B); Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 200

BAD: Probable copia del 237 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de cáliz 550-500

Procedencia:

Decoración: A- Mujer subiendo a un carro, Apolo con la lira y un cervatillo delante, inscripciones. B- Sátiro, Dioniso con vid y cántaros, Ariadna con manto, sátiro bailando.

Colección: Grecia, privado.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 201

BAD: 320215 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: Italia, Ruvo. A la Manera del P. de Antímenes según Beazley. 530-510.
Decoración: A- Hermes, Atenea, Dioniso con vid, joven, mujer, carro, auriga con escudo beocio. B- Dioniso y Ariadna, Hermes, sátiros.
Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, H2837; 81307; M1118.
Publicaciones: *ABV*, 279.54

CAT. 202

BAD: 19780 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas, frag.
Procedencia: Rusia, Sur, Crimea, Kerstch. Grupo de Leagro según Sidorova. 520-500.
Decoración: A- Dioniso y Ariadna, hiedra.
Colección: Moscú, Mus. Estatal de Bellas Artes Pushkin, M1016.
Publicaciones: *CVA*, Moscú, Pushkin State Museum of Fine Arts 1, 22, PL.(22) 22.4

CAT. 203

BAD: 31086 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de cáliz, frag.
Procedencia: Atenas, Ágora. 525-475.
Decoración: - Dioniso con ritón y Ariadna.
Colección: Atenas, Mus. del Agora, P24647.
Publicaciones: *The Athenian Agora*, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens, 23, PL.47.501

CAT. 204

BAD: 41381 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.
Procedencia: Italia, Fratte. 525-475.
Decoración: A- Eneas con escudo beocio, llevando a Anquises, Creúsa (¿). B- Dioniso con hidria y cántaros, y Ariadna, sátiros bailando.
Colección: Salerno, Museo Nacional, 129ª.
Publicaciones: Greco, G., and Pontrandolfo, A. (eds.), *Fratte, un insediamento etrusco-campano* (Modena, 1990), 175, Fig.282, 195, Fig. 310 (parte de A y B)

CAT. 205

BAD: 41958 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.
Procedencia: 525-475.
Decoración: A- Dioniso con ritón y Atenea, sátiro, Ariadna con corona, anciano con bastón.
Colección: Florencia, Museo Arqueológico Etrusco.
Publicaciones: *Bollettino d'Arte*, 29 (1935-36) 262, Fig. 8 (A).

CAT. 206

BAD: 3747.A1 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera
Procedencia:
Decoración: Sátiro con odre a la espalda, mujer que saluda con un tocado trapezoidal, Dioniso con vides y cántaros, enfrente de Hermes con *petasos* que trae a Ariadna con corona de hiedra y gesto de saludo, detrás un sátiro que la sigue.
Colección: Minneapolis, Univ. Gallery, W.F.3
Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 207

BAD: 320028 **Fábrica:** Ática.
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria
Procedencia: Pintor de Antímenes. 530-500
Decoración: Atenea subiendo sobre un carro, seguida de Dioniso con el ritón y una joven Ariadna coronada como él de hiedra. A la altura de los caballos va Apolo citaredo, una mujer y delante de todo Hermes. En el hombro vemos un joven rey en un *diphros* ante el que está un carro, un anciano, un guerrero griego y uno escita, cierra la procesión un joven velada. A la izquierda, una mujer está detrás del rey acercándole la mano, detrás un anciano y un guerrero hablan.

Colección: Würzburg, L 320.

Publicaciones: ABV, 267,18; Langlotz, Würzburg Taf. 93.95 y J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Kerameus 7, vol. 2, taf. 121.

CAT. 208

BAD: 301812 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Príamo según Beazley. 550-500

Decoración: Hombro- Diosa en carro, mujeres (diosas?), hermes. Cuerpo- Dioniso con vid y cántaros, Ariadna, ambos sentados en taburetes, flanqueados por sátiros, uno toca la flauta, ninfas bailando con crótalos.

Colección: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L314; 314.

Publicaciones: ABV 334.2; *Add²*, 91; Manakidou, E.P., *Parastaseis me Armata* (8os-5os ai. p.Ch.) *Paratiri stin Ikonographia tous* (Thessaloniki, 1994), PL.30B (BD)

CAT. 209

BAD: 301798 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Etruria, Vulci. 550-500. P. de Príamo por Beazley

Decoración: Asamblea de dioses o procesión. De izquierda a derecha: dos parejas enfrentadas, Hermes y una mujer (Hestia?), Atenea y Heracles (¿), al otro lado otras dos parejas; Apolo citarista y Ártemis con el cervatillo, frente a Dioniso y Ariadna. En el hombro: carrera de caballos y Eris en el centro.

Colección: Londres, Mus. Británico, B 345

Publicaciones: ABV: 332.20; *Para*, 146; *Add²*: 90; Shapiro, H.A., *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC* (Zurich, 1993): 54, Fig.12 (S); *LIMC* VI, pl.567, NIKE 88 (S); *CVA* Londres, Mus. Británico, 6, III.H.E.10, pls.(353,354) 94.4, 95.4

CAT. 210

BAD: 302033 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Etruria, Vulci. P. A o Grupo de Leagro según Beazley. 520-500

Decoración: Hombro- Héroe enfrentándose, hombres, uno con espada, jóvenes. Cuerpo- Dioniso sentado en un bloque con su ritón, y Ariadna sentada en un taburete con un lazo, sátiros, uno atacando a una ninfa, ninfas, Hermes e hiedra.

Colección: Londres, Mus. Británico, B327; 1843.11-3.2.

Publicaciones: ABV 363.38, 355; *Add²*, 96; Kurtz, D.C. (ed.), *Greek Vases, Lectures by J.D. Beazley* (Oxford, 1989), pl.14.2 (BD); *CVA*, Londres, Mus. Británico, 6, III.He.7, pls.(345, 348) 86.3, 89.1

CAT. 211

BAD: 302042 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Grupo de Antíope o Grupo de Leagro según Beazley o P. Daybreak según Haspels. 520-500

Decoración: Hombro-Dioniso con hiedra y Ariadna sentada en una silla, ninfas, una baila con crótalos, sátiro atacando una ninfa, carro, Cuerpo- carros, hombres cubiertos con mantos, hombre sentado en un taburete con su bastón, perro.

Colección: París, Cabinet des Medailles, 257

Publicaciones: ABV 363.47; *Add²*, 97 Haspels, 197.12 ; *CVA*, París, Biblioteca Nacional, 2, 43-46, pls.(444, 447-448) 58.5, 61.2-3, 62.1-2.

CAT. 212

BAD: 31135 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Atenas, Ágora. 525-475

Decoración: - Dioniso con ritón en un taburete, Ariadna con lazo.

Colección: Atenas, Mus. del Ágora P15956.

Publicaciones: *The Athenian Agora, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 23, PL.63.666

CAT. 213 (Lám. 46)

BAD: 31621 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: 525-475

Decoración: Hombro- Dioniso con vid y cántaros, Atenea, Hermes, diosas (una, Ariadna?). Cuerpo- Dioniso, sátiro, uno montando una mula, ninfas, vides.

Colección: Perdida

Publicaciones: *Archaeologischer Anzeiger*, (1978), 523, Fig.36 (dibujo); *LIMC*, 3, 483, Dionysos 717 (dibujo).

CAT. 214 (Lám. 83)

BAD: 301902 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: Clase de Londres B 352. 500-475.

Decoración: Dioniso sentado entre dos mujeres. Lleva un *himation* sobre el chiton y sostiene un ritón y pámpanos en las manos. Las mujeres alzan la mano hacia el dios y están sentadas, la de la derecha sobre un *diphros* como Dioniso, y la de la izquierda sobre un bloque.

Colección: Oxford, Mus. Ashmolean, 223; 1879.160

Publicaciones: *ABV* 342, 1; *CVA*, Oxford, 3, pl. 40 (5-6).

CAT. 215

BAD: 4574 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia:

Decoración: Hombro- Dioniso y Ariadna, Atenea, diosas y Hermes. Cuerpo- Entre ojos, Dioniso con mula, con sátiros y ninfas.

Colección: Desconocida

Publicaciones: *Archaeologischer Anzeiger*, 1978, 523, Fig.36 (dibujo)

CAT. 216

BAD: **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria.

Procedencia:

Decoración: Flanquean dos sátiros danzantes. Dioniso con la vid y el ritón frente a Ariadna que abre el manto. En el hombro: Dos pájaros flanquean a dos hombres, en medio una arpía o sirena.

Colección: Utrech, Arch. 116.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 217 (Lám. 84)

BAD: 5903 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: 525-475

Decoración: Dioniso y Ariadna sentados.

Colección: Tübinga, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S10667; D64.

Publicaciones: *CVA*, Tübingen, Antikensammlung des Archaeologischen Instituts der Universität 3, 28, pl.(2264) 19.6-7.

CAT. 218

BAD: 9298 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: P. del Vaticano G 49 según Gorbunova.

Decoración: Dioniso y Ariadna, cabra.

Colección: San Petersburgo, Museo Estatal Hermitage, ST324; B319; 1460.

Publicaciones: Gorbunova, K., *Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe, Katalog* (Leningrad, 1983), 153, NO.122.

CAT. 219

BAD: 12547 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: Etruria, Cerveteri. 525-475.

Decoración: Dioniso con ritón y Ariadna, entre sátiros.

Coleccion: Gotha, Schlossmuseum, AHV29

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.; CVA, Gotha, Schlossmuseum 1, 47-48, pl.(1164) 40.1-2.

CAT. 220

BAD: 23390 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe, frag.

Procedencia: Grecia, Elis, Olimpia. 525-475.

Decoración: Dioniso y Ariadna, racimo de uvas.

Colección: Olimpia, Mus. Arqueológico, K11168.

Publicaciones: *Olympische Forschungen*, 28 (2000) pl.88.604

CAT. 221

BAD: 351426 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: Etruria, Cerveteri. Grupo de la "Hiedra de puntos" según Beazley.

Decoración: Dioniso, con cántaros, y Ariadna, sátiro, Apolo, mujer, Hermes y pantera.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia.

Publicaciones: *Para*, 194

CAT. 222

BAD: 351444 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: Etruria, Vulci. P. del Olpe de Nicosia según Lawrence.

Decoración: A- Dioniso, con hidria y ritón, y Ariadna entre sátiros. B- Jinete entre jóvenes, uno con una lanza, pájaro.

Colección: Londres, Mus. Británico B181.

Publicaciones: *ABV*, 196.8TER, *CVA*, Londres, British Museum 3, III.He.6, pl.(152) 32.4A-B

CAT. 223

BAD: 351676 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: P. del Vaticano G 49 según Beazley.

Decoración: BD- Dioniso con ritón y Ariadna, ambos sentados.

Colección: Basilea, Antikenmuseum y Sammlung Ludwig, Z365.

Publicaciones: *Add²*, 133; *Para*, 267; *CVA*, Basilea, Antikenmuseum 1, 118-119, pls.(198, 199) 52.3.6, 53.7

CAT. 224

BAD: **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe(?)

Procedencia:

Decoración: Un sátiro bailando, Dioniso lleva el ritón y la vid, delante una mujer sin atributos y con peplo, detrás otro sátiro que baila.

Colección: Baltimore, Walters Art Gallery, 48.47.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 225

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia:

Decoración: Dioniso y Ariadna parece que compartiendo *diphros*, ella sostiene el ritón.

Colección: Londres, BM, B477

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 226

BAD: 14899 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Olpe

Procedencia: 525-475. **Decoración:** Hermes, Dioniso con ritón y dos diosas.

Colección: Londres, mercado Sotheby's.

Publicaciones: Sotheby, catálogo de ventas, 9.12.1985, NO.323

CAT. 227**BAD:** 301459 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Grupo de Princeton según Beazley.**Decoración:** Dioniso con hiedra y ritón, Ariadna, ambos entre sátiros, inscripciones sin sentido.**Colección:** Goluchow, Czartorski, 13.**Publicaciones:** *ABV*, 301; *CVA*, Goluchow, Czartorski, 15, pl.(012) 12.2

CAT. 228**BAD:** 303259 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Etruria, Vulci. Calse de Keyside según Beazley.**Decoración:** Dioniso y Ariadna sentados en taburetes, con ritón y vides, entre ninfas sentadas en taburetes y bloques con lazos.**Colección:** Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, XVF43; PC17.**Publicaciones:** *ABV*, 426.15; *Add²*, 110; *CVA*, Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 28-29, fig.37, pls.(169, 170) 75.3-4, 76.4-7

CAT. 229**BAD:** 305590 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** P. de Sèvres 100 según Beazley.**Decoración:** Dioniso con cántaros, y Ariadna, ambos sentados en taburetes, entre sátiros.**Colección:** Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, M529.**Publicaciones:** *ABV*, 533.2

CAT. 230**BAD:** 306914 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Italia, Suessula. P. de la Línea Roja según Beazley.**Decoración:** Dioniso y Ariadna, ambos sentados.**Colección:** Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, SP294.**Colección Previa:** Nápoles, Spinelli, 294**Publicaciones:** *ABV*, 710.79BIS; *Para*, 300.

CAT. 231**BAD:** 330068 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Etruria, Vulci.**Decoración:** Dioniso con Ariadna, Apolo, Hermes, sátiros.**Colección:** Munich, Antikensammlungen, J1267; 1825.**Publicaciones:** *ABV*, 443.10.

CAT. 232**BAD:** 330786 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Rodas, Camiros. P. del Grupo de Atenea, Clase de Londres B630 o P. de Hemón según Beazley.**Decoración:** Dioniso y Ariadna, ambos sentados.**Colección:** Londres, Mus. Británico, 64.10-7.241.**Publicaciones:** *ABV*, 526.6, 555.428

CAT. 233**BAD:** 330801 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** P. del Grupo de Atenea o P. de Sevres 100 según Beazley.**Decoración:** Dioniso con cántaros, Ariadna, ambos sentados en taburetes, entre sátiros, vides.**Colección:** Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, M.529.**Publicaciones:** *ABV*, 527.11

CAT. 234**BAD:** 31484 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe, frag.**Procedencia:** Atenas, Ágora. Grupo de la "Hiedra de puntos" según Clark o Clase del Vaticano G 50.**Decoración:** Dioniso con ritón, Ariadna, vides.**Colección:** Atenas, Mus. del Ágora, P15723.**Publicaciones:** *The Athenian Agora, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 23, pl.72.755

CAT. 235**BAD:** 351303 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Comparable a la Clase y Grupo de Leyden PC 25 según Bernhard.**Decoración:** Dioniso, con ritón y hiedra, y Ariadna, entre sátiros.**Colección:** Varsovia, Mus. Nacional, 198037.**Publicaciones:** *Para*, 180; *CVA*, Polonia, Musée National 1, 17, pl.(152) 23.1-4

CAT. 236**BAD:** 2381 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:****Decoración:** Tres figuras sentadas sobre *diphros*. En el centro Ariadna sosteniendo una flor se gira hacia Dioniso que agarra una vid y un ritón, a la derecha Hermes hablando con Ariadna.**Colección:** Mercado de Londres.**Publicaciones:** Christie's 1976. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 237 (Lám. 47)**BAD:** **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:** Clase del Vaticano G50 (ede).**Decoración:** Dioniso implícito, Ariadna con ritón y vides junto a sátiro.**Colección:** Mercado de Londres, Ede, n. 6598, Oct. 1991, vol. XII, Lote 7.**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 238**BAD:** **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:****Decoración:** Dioniso en el centro con un ritón entre dos mujeres idénticas que abren su manto.**Colección:** Mercado de Londres, Sotheby's 9.12.85, Lote 249(2)**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 239**BAD:** **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Enócoe.**Procedencia:****Decoración:** Flanquean dos sátiros danzantes, en el centro Dioniso con el ritón y la vid frente a Ariadna sin atributos.**Colección:** Mercado de Londres, Sotheby's, Lote 102, 11.12.89.**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 240**BAD:** 306058 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Pélice**Procedencia:** Italia, Capua. P. de la Línea Roja según Beazley.**Decoración:** A- Peleo y Tetis, nereidas huyendo. B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados en bloques, vides.**Colección:** Copenhage, Mus. Nacional, 2.**Publicaciones:** *ABV*, 604.71; *Para*, 303.1.

CAT. 241**BAD:** 19401 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Pélice**Procedencia:** 525-475.**Decoración:** A- Dioniso en mula, sátiro. B- Dioniso con vides y cántaros con Ariadna, ambos sentados sobre bloques.**Colección:** Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery, 5019; X2125.**Colección Previa:** Deepdene, Hope.**Publicaciones:** Robertson, M., *Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery*, Port Sunlight (Liverpool, 1987), pl.17 (A, B)

CAT. 242**BAD:** 31899 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Pélice**Procedencia:** Italia, Metaponto. P. de Nicóxenos.**Decoración:** A,B- Dioniso sentado en un taburete, con cántaros, Ariadna, sentada en una silla, con flor, pantera, racimos de uvas.**Colección:** Metaponto, Museo Civico, 305.254; Austin (TX), Jack S. Blanton Museum of Art, T292A.**Publicaciones:** *Archaeological Reports*, 1988-89, 143, fig.18 (A); *LIMC*, VII, pl.533, SEMELE 27 (A); *The Pantanello Necropolis 1982-1989, An Interim Report*, The University of Texas at Austin (Texas, 1990), 51, 106-107 (A, parte de A); Scott, R.T., and Scott, A.R. (eds.), *Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown* (Londres, 1993), 361, fig.23.4 (A)

CAT. 243**BAD:** 228 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Atenas, Cerámico. P. del Delfín según Knigge.**Decoración:** Dioniso y Ariadna, sátiros y ninfas.**Colección:** Atenas, Cerámico.**Publicaciones:** *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 81 (1966), BEIL.66.1.2

CAT. 244**BAD:** 5023 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Grupo de Leagro. 520-500.**Decoración:** Dioniso y Ariadna, sentados, con sátiros y ninfas,**Colección:** Alemania, privado**Publicaciones:** *Bonn Rheinisches Landesmuseum*, Privatbesitz (Colonia, 1973), pl.27.50

CAT. 245**BAD:** 10486 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Clase de Atenas 581 o a la Manera del P. de Marathon. 520-500.**Decoración:** Dioniso con cántaros, Ariadna y Hermes, todos sentados.**Colección:** Londres, mercado, Sotheby's.**Publicaciones:** Sotheby, catálogo de ventas, 10-11.12.1984, NO.55

CAT. 246 (Lám. 49)**BAD:** 30088 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** 525-475.**Decoración:** Dioniso sentado en un taburete con uvas y ritón, mujeres sentadas (Ariadna), sátiro.**Colección:** Toulouse, 342 ó 26.091.**Publicaciones:** Landes, C., and Laurens, A-F. et al. (eds.), *Les vases à memoire, les collections de ceramique Greque dans le midi de la France* (Montpellier, 1988), 130, NO. 85. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 247**BAD:** 44639 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: 500-450.

Decoración: Dioniso con ritón y Ariadna, ambos en un taburete y un bloque, hiedra.

Colección: Padua, Museo, XVIII85.

Publicaciones: Zampieri, G., *Il Museo Archeologico di Padova, dal Palazzo della Ragione al Museo agli Eremitani* (Milán, 1994), 225, fig.312.44 (color de parte); Zampieri, G., *Ceramica greca, etrusca e italiota del Museo Civico di Padova* (Roma, 1991), 83-84, NO.23.

CAT. 248

BAD: 303371 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Sicilia, Agrigento. P. de Edimburgo según Haspels.

Decoración: Dioniso con vides y Ariadna con flor, sátiros, uno tocando la flauta, otro la cítara, ninfa bailando, Hermes, columna.

Colección: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, B30; 185.

Publicaciones: Haspels, C., *Attic Black-figured Lekythoi* (París, 1936), 218.55, 56; *ABV*, 476; *CVA*, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1, 21, pl.(310) 12.1-3; *LIMC*, III, pl.391, DIONYSOS 775 (parte); Braccisi, L., et al., *Veder Greco, le necropoli di Agrigento*, mostra internazionale, Agrigento, 2. maggio - 31. luglio 1988 (Roma, 1988), 150-151, NO.33

CAT. 249

BAD: 303573 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.

Decoración: Heracles, Dioniso (duplicado) y Ariadna, todos sentados y sátiro.

Colección: Atenas, National Museum, N938; 9687.

Publicaciones: *ABV*, 491.58

CAT. 250

BAD: 303640 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.

Decoración: Dioniso y Ariadna, ambos sentados (por duplicado).

Colección: Baltimore (MD), Walters Art Gallery, 48.243.

Publicaciones: *ABV*, 494.125

CAT. 251

BAD: 303648 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Sicilia, Siracusa. Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.

Decoración: Dioniso con ritón y vid, entre Ariadna y Hermes.

Colección: Siracusa, Museo Arqueo. Regional Paolo Orsi, 52170.

Publicaciones: *ABV*, 495.134

CAT. 252

BAD: 303649 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.

Decoración: Dioniso con vides y ritón, Ariadna, Hermes, cabra.

Colección: Bucarest, Museo de Historia Nacional, 0455.

Colección Previa: Bucarest, Kalinderu Museum, 34.

Publicaciones: *ABV*, 495.135; *Para*, 223

CAT. 253

BAD: 303650 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.

Decoración: Dioniso, Ariadna, figura.

Colección: Roma, mercado.

Publicaciones: *ABV*, 495.136

CAT. 254**BAD:** 303658 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.**Decoración:** Dioniso con vides y ritón, Ariadna, Hermes, sátiro.**Colección:** Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L373; 373.**Publicaciones:** *ABV*, 495.144

CAT. 255**BAD:** 303659 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.**Decoración:** Dioniso con hiedra y ritón, entre Ariadna y Atenea entre sátiros bailando, lechuza.**Colección:** Londres, Museo Británico, B552.**Publicaciones:** *ABV*, 495.145

CAT. 256**BAD:** 305394 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Italia, Pitigliano. Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500.**Decoración:** Dioniso y Ariadna, ambos sentados.**Colección:** Florence, Privada.**Publicaciones:** *ABV*, 500.67

CAT. 257**BAD:** 340612 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Grupo de Atenas 458 según Haspels.**Decoración:** Dioniso con vides entre Ariadna y hermes, sátiros y ninfas bailando.**Colección:** Atenas, Mus. Nacional, 9709.**Publicaciones:** *Para*, 204.2

CAT. 258**BAD:** 340771 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** P. de Oxford 245 según Beazley.**Decoración:** Heracles con lanza, Dioniso con cántaros, Ariadna y Atenea sobre taburetes, vides con racimos.**Colección:** Bolm, desconocida, A1.1963.**Colección Previa:** Londres, mercado, Spink: XXXX34771.**Publicaciones:** *Add²*, 118; *Para*, 212.2

CAT. 259**BAD:** 361262 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Clase de Atenas 581 II según Beazley. 520-500.**Decoración:** Dioniso, con ritón, y Ariadna, entre sátiros bailando, vides con racimos.**Colección:** Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, KAS80.**Publicaciones:** *Para*, 240; *CVA*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1, 27, pl.(1232) 20.6-7

CAT. 260**BAD:** 43312 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** 525-475**Decoración:** Dioniso sentado en un taburete con ritón, Ariadna, sentada en un bloque.**Colección:** Faenza, Museo de la Cerámica, 2122.**Publicaciones:** Sassatelli, G. (ed.), *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Le ceramiche Greche ed Etrusche* (Faenza, 1993), 87, NO.96

CAT. 261**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito.**Procedencia:** Principios de siglo V. Clase de Atenas 581 según D. Kurtz.**Decoración:** Dioniso sentado con el cántaros frente a Ariadna, también sobre un *diphros* y alzando una mano velada.**Colección:** Mercado de Londres.**Publicaciones:** Christie's, 21.4.1982. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 262**BAD:** 44398 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Grupo de Leagro. 520-500**Decoración:** Dioniso se gira hacia la izquierda, sostiene un ritón. Figura femenina sin atributos, Apolo con la cítara y otra mujer igual que le mira, Hermes se aleja hacia la derecha.**Colección:** Mercado de Londres.**Publicaciones:** Christie's, 11.7.90, lote 152. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 263**BAD:** 6793 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Lécito.**Procedencia:** P. de Edimburgo por Paribeni. 525-500.**Decoración:** Escena centrada por Apolo citarista con un cervatillo. A los lados sendas figuras sedentes sobre *diphros*, la de la izquierda sin identificación, la de la derecha es Dioniso que se gira hacia atrás, de donde viene Hermes. Apolo está flanqueado por dos mujeres idénticas, con polos y con una flor en la mano. La que está de frente al dios sería Ártemis, y la de detrás, al portar un ramo de vid, Ariadna.**Colección:** Fiésole, A. Constantini XXXX6793**Publicaciones:** CVA: Fiesole, Collezione Costantini 1, 16, pl.(2543) 31.1.3-5

CAT. 264 (Lám. 74)**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Píxide**Procedencia:** 530-520 Taller de Nicóstenes por Kunisch.**Decoración:** Dioniso y Ariadna sentados frente a frente, él sostiene una frondosa rama de vid que se extiende a su espalda, detrás de la que está un sátiro, ella, con la cabeza velada, agarra tres ramas de hiedra y una corona con la misma mano que sostiene su *pharos*. Detrás de Ariadna se desarrolla una escena doméstica de labores femeninas. Una esclava sostiene un huso con ayuda de un niño, delante una mujer sentada con un *kalathos* a sus pies, con otro niño delante. Otra mujer sentada está hilando y se gira hacia atrás, mientras otro niño está al lado de un segundo *kalathos*. Les sigue una mujer, que por el gesto hacia su pierna se diría que está usando un *epinetron*, delante una niña la observa. La última mujer está sentada pero se gira hacia las demás, ésta parece de un rango superior, lleva un *pharos* y sostiene una corona en la mano. Ante ella están dos hombres envueltos en sus mantos y con las manos en gesto de hablar.**Colección:** Ruhr-Universität Bochum, inv. S 1212.**Publicaciones:** Kunisch, N., *Erläuterungen zur Griechischen Vasenmaerei. 50 Hauptwerke der Sammlung antiker Vasen in der Ruhr-Universität Bochum*, Böhlau Verlag, Bochum, 1996.

CAT. 265**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras Negras. **Forma:** Píxide**Procedencia:** 525-500.**Decoración:** Dioniso con su ritón se gira hacia una mujer sin atributos y con la cabeza descubierta. Parece que sostenía algo con la mano derecha, hoy perdido, una mujer con la izquierda llama la atención del dios, posiblemente se trate de Ariadna. La escena se completa con sendos sátiros a los lados. Atenea, con la égida y una lanza, está sentada sobre un bloque mientras un joven efebo desnudo se aleja con una lanza. Detrás de la diosa está Hermes, que alza la mano imprecando al joven. Una figura masculina de aspecto maduro y con una lanza está sentada sobre un *diphros*. Presencia la partida de un guerrero a su espalda y de un joven efebo enfrente.**Colección:** Erlangen, Antikensammlung

Publicaciones: M. Boss, P. Krantz y U. Krailinger, *Antikensammlung Erlangen Auswahlkatalog*, Erlangen und Jena, 2002; pp. 50-51, n. 16.

CAT. 266 (Lám. 50)

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Píxide.

Procedencia: 540-530, Lidos y Nicóstenes.

Decoración: Es una escena de asamblea sedente de dioses, entre los que está Dioniso y Ariadna, que celebra la inclusión de Heracles entre los olímpicos.

Colección: Florencia, Mus. Archeo., 76931.

Publicaciones: *ABV*, 229; *Para* 108; *Add²*, 229; Boardman, *ABFV*, fig. 153; *Metis*, V, 1990, A-F, Laurens, F. Lissarrague, pp. 53-66 y pl. 1-3.

CAT. 267

BAD: 4175 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo (frag.)

Procedencia: A la Manera del P. de Amasis según Touchefeu-Meynier. 560-525.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna entre sátiros. Bajo las asas: cisne.

Colección: Rennes, Museo de Bellas Artes, D08.3.3.

Publicaciones: *CVA*, Rennes, Musée des Beaux Arts, 21-22, pl.(1296) 13.2-5.

CAT. 268

BAD: 350968 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo

Procedencia: Rodas, Ialisos. Ceramista Hermógenes según Beazley. 575-525.

Decoración: A,B- Dioniso con hiedra y ritón, Ariadna, sátiros, entre jóvenes con mantos y lanzas, lazos suspendidos.

Colección: Rodas, Mus. Arqueológico.

Publicaciones: *Add²*, 54; *Para*, 90.1; Stampolidis, N. (ed.), *Phos Kykladikon, Mnimi Nikolaou Zappeiropoulou* (Atenas, 1999), 211, fig.5 (A)

CAT. 269

BAD: 306629 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo

Procedencia: Grupo de Leagro según Beazley. 520-510.

Decoración: A- Dioniso sentado con ninfas y sátiros. B- Dioniso y Ariadna, ambos sentados.

Colección: Ciudad de Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, AST15.

Publicaciones: *ABV*, 695.299; *Para*, 164.

CAT. 270

BAD: 331021 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo

Procedencia: Italia, Tarento. P. de Elaious según Beazley. 500-450.

Decoración: A,B- Dioniso con ritón y Ariadna con lazo, sentados en un taburete entre sátiros, entre palmetas y vides.

Colección: Tarento, Museo Arqueológico Nacional.

Publicaciones: *ABV*, 575.10

CAT. 271

BAD: 300540 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Plato

Procedencia: Ática. Cercano al P. C según Beazley. 575-555.

Decoración: I- Dioniso con ritón y vid, Ariadna.

Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, XVQ3; RO11.87.

Publicaciones: *ABV*, 61.13; *Add²*, 17; Bastet, F.L., *De drie collecties Rottiers te Leiden* (Leiden, 1991), pl.20.249

CAT. 272

BAD: 4676 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Plato

Procedencia: Atica, Maratón. 575-525.

Decoración: - Dioniso y Ariadna, ambos sentados.

Colección: Berlín, Antikensammlung, F1809.

Colección Previa: Berlín, Schloss Charlottenburg, F1809.

Publicaciones: *MDAI*, Athenische Abteilung, 7 (1882), PL.3 (dibujo); *AP*, 6, fig.10 AT 17; Heilmeyer, W-D., et al., *Antikenmuseum Berlin, Die ausgestellten Werke* (Berlin, 1988), 92, NO.8; Callipolitis-Feytmans, D., *Plats attiques à figures noires* (París, 1974), pl.53.8; Greifenhagen, A., *Antike Kunstwerke* (Berlin, 1960), pl.17; Greifenhagen, A., *Antike Kunstwerke*, 2nd ed. (Berlin, 1966), PL.23; Greifenhagen, A., *Griechische Gotter* (Berlin, 1968), pl.II (color)

CAT. 273

BAD: 9268 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Plato frag.

Procedencia: Atica, Braurón. 575-525.

Decoración: - Dioniso y Ariadna, mujer, perro.

Colección: Braurón, Mus. Arqueológico, 2.

Publicaciones: Callipolitis-Feytmans, D., *Plats attiques à figures noires* (París, 1974), pl.11.40

CAT. 274

BAD: 6053 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Plato frag.

Procedencia: Taller de Toronto 283 según Burow.

Decoración: I- Dioniso y Ariadna, Hermes.

Colección: Tubinga Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S101511; D74.

Publicaciones: *CVA*, Tubinga, Antikensmlg. des Archäologischen Instituts der Universität 3, 44, pl.(2278) 33.4; Watzinger, C., *Griechische Vasen in Tübingen* (Reutlingen, 1924), pl.16 (dibujo)

CAT. 275

BAD: 14607 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Cíato

Procedencia: 525-475.

Decoración: - Dioniso con cántaros y Ariadna, Hermes, Heracles con maza, todos sentados entre pegasos.

Colección: Basilea, Mercado, Münzen und Medaillen A.G.

Publicaciones: *Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen*, A.G., Basilea, catálogo de ventas, 16 (30.6.1956), pl.25, NO.108

CAT. 276

BAD: **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cíato.

Procedencia: Finales del s.VI

Decoración: Dos esfinges a cada lado del asa, dos ojos, y en medio Dioniso, con el ritón, frente a Ariadna, que sostiene una vid, ambos sobre *diphros*.

Colección: Mercado de Londres

Publicaciones: Christie's, 12.1986, Lote 218. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 277

BAD: 301396 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Fragmentos.

Procedencia: Egipto, Naucratis. Cercano al P. Afectado según Beazley. 540-520.

Decoración: - Dioniso con vid y ritón, Ariadna, Hermes.

Colección: Londres, Mus. Británico, B600.49; 1886.4-1.1253.

Publicaciones: *ABV*, 248.1; *Add²*, 64.

2. EL CARRO, TRAS UNA ICONOGRAFÍA NUPCIAL.

CAT. 278

BAD: 331916 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Turquía, Elaious. Grupo de "Sin Hojas" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B – Ariadna en un carro, sátiro, Dioniso sentado en un taburete con el ritón (duplicado), vides. I – Ninfa.

Colección: París, Mus. del Louvre, EL408

Publicaciones: *ABV*, 642.148; *CVA*, París, Musée du Louvre 10, III.H.E.100, pl.(749) 114.1.2.14.

CAT. 279

BAD: 332030 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa, frag.

Procedencia: P. de Campana según Villard. 525-475.

Decoración: A,B – Ariadna en un carro. I- Dioniso con vides y ritón.

Colección: París, Mus. del Louvre, CP10454

Publicaciones: *ABV*, 654.13 ; *CVA*, París, Musée du Louvre 10, III.H.E.103, pl.(753) 118.4-6.

CAT. 280

BAD: 46258 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Italia, Castebellino. Comparable con el P. de Hemón según Landolfi.

500-450

Decoración: A – Figuras, una sentada toca la lira, otra monta en un carro (Ariadna) y Dioniso, Hermes, racimos de uvas.

Colección: Ancona, Mus. Arqueo. Nac., 4149

Publicaciones: *La ceramica attica figurata nelle Marche*, Mostra didattica, Mus.Arch.Naz. delle Marche-Ancona, Ancona-Palazzo Ferretti, Primavera 1982 (Ancona, 1991), 112, NO.5 (A)

CAT. 281

BAD: 331646 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450

Decoración: A,B – Ariadna en un carro, Dioniso con ritón y vides, ninfas, una sobre una mula, Dioniso (¿) sentado en un taburete con su ritón. I- Atenea corriendo

Colección: Toronto, Real Mus. de Ontario, 920.68.14; 293.

Publicaciones: *ABV*, 562.550; *Add²*, 136; *CVA*, Toronto, Real Mus. de Ontario, 32, pl.(38) 38.1-4

CAT. 282

BAD: 331647 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450

Decoración: A,B – Ariadna en un carro, Dioniso sobre un taburete con el cántaros, sátiro. I- Pegaso

Colección: París, Mus. del Louvre, CA3106

Publicaciones: *ABV*, 562.551

CAT. 283

BAD: 331657 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Rodas. A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450

Decoración: A,B – Ariadna en un carro, ninfas, algunas sobre mulas, una con una lira, Dioniso, hiedra. I – Joven con manto y lira (Apolo)

Colección: París, Mus. del Louvre, AM1789

Publicaciones: *ABV*, 562.561

CAT. 284

BAD: 331658 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Rodas, Camiros. A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450

Decoración: A,B – Ariadna en un carro. I- Dioniso

Colección: Londres, Mus. Británico, 64.10-7.1695

Publicaciones: *ABV*, 563.562

CAT. 285

BAD: 331662 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa
Procedencia: A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450
Decoración: A,B – Ariadna en un carro, Dioniso sentado. I- Sátiro con un dino.
Colección: Nueva York (NY), Kevorkian
Publicaciones: *ABV*, 563.566

CAT. 286

BAD: 331664 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa
Procedencia: A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450
Decoración: A,B – Ariadna en un carro, sátiro, Dioniso, ambos con ritones, ninfas, una con hiedra. I- Sátiro.
Colección: Atenas, École Française, V71
Publicaciones: *ABV*, 563.568; *Add²*, 136.

CAT. 287 (Lám. 51)

BAD: 14624 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A
Procedencia: Ceramista Exequias según Bothmer, o a la Manera del P. de la Plañidera del Vaticano según Frel. 560-525.
Decoración: A – Matrimonio sobre un carro, diosas, Apolo tocando la cítara B-Dioniso con ritón y con vides, Ariadna o Semele en un carro, diosas, Zeus (¿) y Hermes.
Colección: Malibú (CA), Mus. J. Paul Getty, 72.AE.148
Publicaciones: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 2 (1985), 230-31, fig.1 (A, B); Fotografías en el Archivo Beazley (A, B)

CAT. 288

BAD: 10102 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A
Procedencia: P. de la Plañidera del Vaticano según Bothmer. Ceramista Exequias según Bothmer. 550-500.
Decoración: A- Dioniso en carro con una mujer (Ariadna), diosas, dios y Hermes. B- Hombre y mujer en carro, mujeres y Apolo.
Colección: Malibú, Mus. Paul Getty, 72.AE.5
Publicaciones: *Painting on Vases in Ancient Greece*, A Loan Exhibition from the J. Paul Getty Museum, Loyola Marymount Univ. (Los Angeles, 1977): NO.2 (A); Fotografías en el Archivo Beazley (A)

CAT. 289

BAD: 22995 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A
Procedencia: 550-500
Decoración: A – Hombre con manto subiendo en un carro con una mujer (Dioniso y Ariadna), sátiro citarista, ninfas, una con antorcha, cabra. B- Guerreros partiendo, uno con el auriga en el carro, arquero y mujer.
Colección: Capesthorne Hall, Bromley-Davenport
Publicaciones: Fotografías en el Archivo Beazley, 12 (A, B)

CAT. 290

BAD: 301782 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A
Procedencia: P. de Príamo según Beazley. 550-500.
Decoración: A – Mujer (Ariadna) montando en un carro, Dioniso, sátiro y ninfa, vides. B- Heracles y Cicno, Atenea, Ares, en medio mujeres con mantos, escudos beocios, trípode.
Colección: Munich, Antikensammlung, SL460
Publicaciones: *ABV*, 331.4; *Add²*, 90; *LIMC*, VII, pl.705, KYKNOS I 114 (B); *CVA Munich*, Mus. Antikensammlung 1, 27, pls.(134, 135, 141) 40.2, 41.1, 47.1

CAT. 291

BAD: 320276 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Italia, Bologna. Grupo de Bologna 33 según Beazley. 550-500
Decoración: A – Ariadna en carro, Dioniso con vides. B- Dioniso con vides entre ninfas, una de ellas con crótalos.
Colección: Bologna, Mus. Civ. Arqueo., 33.
Publicaciones: ABV, 285.3; Manakidou, E.P., *Parastaseis me Armata* (8os-5os ai. p.Ch.) *Paratiriseis stin Eikonographia tous* (Thessaloniki, 1994), pl.35B (A)

CAT. 292

BAD: 302242 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora A

Procedencia: Manera del P. de Lisípides o P. de Mastos según Beazley. 530-500

Decoración: A – Mujer (Ariadna) en carro, Dioniso con vid, sátiros, uno tocando la flauta, otro bailando, Hermes (ζ). B- Dioniso con vid, Ariadna, Hermes, sátiros, uno con clámide, tocando la flauta.

Colección: Würzburg, Mus. Martin-von-Wagner, L267; 267

Publicaciones: ABV, 258.10, 257; *Add²*, 67; *Para*, 116; Manakidou, E.P., *Parastaseis me Armata* (8os-5os ai. p.Ch.) *Paratiriseis stin Eikonographia tous* (Thessaloniki, 1994), pl.35A (A)

CAT. 293

BAD: 320280 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello

Procedencia: Italia, Bologna, Certosa. Grupo de Compiègne 988 según Beazley. 530-510

Decoración: A – Dioniso y Ariadna en carro frontal, a los lados una ninfa y un sátiro, vides. B- Dioniso sobre un mula, sátiros, uno tocando la flauta.

Colección: Bologna, Mus. Civ. Arch., T51; 29.

Publicaciones: ABV, 285.3; *Add²*, 74; *Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico*, 11 (1989) fig.20.1 (B); Govi, E., *Le ceramiche attiche a vernice nera di Bologna* (Bologna, 1999), 33, fig.7 (A)

CAT. 294

BAD: 320283 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Compiègne 988 según Beazley. 530-510

Decoración: A – Dioniso y Ariadna en carro frontal. B- Dioniso con vid, sátiros, uno tocando la flauta y con su funda, ninfa con crótalos, cabra.

Colección: Filadelfia, Univ. d Pennsylvania, L64.259; L64.258.

Publicaciones: ABV, 285.6; *Expedition, Bulletin of the Museum of the University of Pennsylvania*, 36 (1994) 2-3, A23 (Color, parte de B); *MASCA*, 7 (1990) Portada (Dibujo de B)

CAT. 295

BAD: 306018 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de la Linea Roja según Beazley. 525-475

Decoración: A – Mujer (Ariadna) montando en el carro. B- Dioniso sentado, ninfas.

Colección: París, Mus. del Louvre F399

Publicaciones: ABV, 602.29; *Opuscula Romana: Edidit Institutum Romanum Regni Sueciae*, 16 (1987) 84, figs.58-59 (A, B)

CAT. 296

BAD: 302102 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora B

Procedencia: Etruria, Cerveteri. Grupo de Antiope o P. de Leagro según Beazley. 520-500

Decoración: A – Heracles y Cerbero, Atenea, anciano con cetro, mujer con polos sentada en un taburete (Perséfone). Inscripciones sin sentido. B- Ariadna montada en carro, Dioniso con vides, mujer, pantera.

Colección: Ciudad de Vaticano, Mus. Gregoriano Etrusco, 372.

Publicaciones: ABV, 368.107; *Add²*, 98; *Para*, 162; Angiolillo, S., *Arte e cultura nell'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi* (Bari, 1997), 138, Fig.76 (A); Immerwahr, H., *Attic Script, A Survey* (Oxford, 1990), pl.23.93 (Parte de A); Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres, 1991), fig.216 (A); *LIMC*, pl.221, HADES 137 (A)

CAT. 297

BAD: 302122 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello
Procedencia: Grupo de Leagro según Beazley. 520-500
Decoración: A – Dioniso con cántaros, Ariadna en carro, éste tirado por cabras, sátiros, uno citarista, vides. B – Heracles y Apolo, lucha por el trípode, Atenea, escudo, trípode, cervato, hiedra.
Colección: Mercado de Roma
Publicaciones: *ABV*, 370.127

CAT. 298 (Lám. 52)

BAD: 302175 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello
Procedencia: Grupo de Leagro o Grupo de Würzburg 210 según Beazley. 520-500
Decoración: A – Ariadna y dioniso con hiedra y cántaros en un carro, Apolo citarista, Hermes y cervato. B- Ninfa montando un toro, Hermes y vides.
Colección: Toronto, Real Mus. de Ontario, 927.39.3; 306
Publicaciones: *ABV*, 373.180; *Add²*, 99; *Para*, 163; Bérard, C. (ed.), *Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme méthode d'analyse, Cahiers d'Archeologie Romande* 36 (Lausanne, 1987), 140, figs.2A-B (A, B); Fotografías en el Archivo Beazley; Berard, C., *L'Image de l'autre et le Heros Étranger, Sciences et Racisme* (Lausanne, 1986), 140, fig.2; CVA Toronto, Real Mus. de Ontario, 9-10, pls.(13, 14) 13.1-2, 14.1-2

CAT. 299

BAD: 302176 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Italia, Nepi. Cercano al P. deAqueloo o al P. de Leagro según Beazley. 520-500
Decoración: A – Dioniso con vides y Ariadna en el carro, ninfa con cítara, sátiro. B- Dioniso montando una mula, lleva el ritón, ninfa que baila y vides
Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, 15730
Publicaciones: *ABV*, 373.181

CAT. 300

BAD: 351223 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Grupo de Leagro según Beazley. 520-500.
Decoración: A – Dioniso montando en carro, sátiro tocando la flauta, ninfa, figura cubierta con un manto y sentada, racimos de uvas. B- Ariadna en carro, sátiro citarista, ninfa, figura cubierta con un manto y sentada, racimos de uvas.
Colección: Haifa, Museum of Ancient Art, 3314
Publicaciones: *Para*, 166.181BIS; Avshalom Zemer, *Dionysos and his Companions*, Haifa Museum, The National Maritime Museum, Summer 1998 (Haifa, 1998), 35 (A, B)

CAT. 301

BAD: 351224 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Grupo de Leagro según Beazley. 520-500
Decoración: A – Ariadna en carro, Dioniso con vid, cabra. B- *Comos*, hombre bailando, perro.
Colección: Mercado de Londres, Spink
Publicaciones: *Para*, 166.181TER

CAT. 302

BAD: 5992 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de volutas, frag.
Procedencia: G. de Govol. 550-500
Decoración: NA1 – Heracles y el león, Atenea y Yolao, en medio mujeres sentadas, esfinges y ojos NA2 – Dioniso y Ariadna en carro, Apolo, Hermes y otras figuras. NB1 – Hombres entre esfinges. NB2 – Figuras sentadas o otras de pie.
Colección: Toronto, Real Mus. de Ontario, 959.17.212
Publicación: CVA, Toronto, Real Mus. de Ontario, 22-23, pl.(28) 28.1-3

CAT. 303

BAD: 302551 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de volutas.

Procedencia: G. de Govol según Beazley. 550-500

Decoración: A,B – Sin decoración. NA1- Heracles y el toro, mujeres huyendo, flanqueados por esfinges y entre ojos. NA2- Guerrero subiendo al carro (partiendo?), mujeres, guerreros y jóvenes, algunos guiando caballos, hombres con bastones, mujeres, escudos, y un delfín. NB1- Lucha, carro, guerreros, algunos caen, algunos con escudos beocios, una estrella, un pájaro y una corona (ι), entre esfinges y ojos. NB2- Dioniso y Ariadna (ι) subiendo en carros, sátiros, mujeres, una con un racimo, hombre cubiertos con mantos.

Colección: Tarento, Mus. Arqueo. Nac., 20335

Publicación: ABV, 195.4; *Add²*, 52; LIMC, VIII, pl.808, SPHINX 218 (NA1); *Prospettiva Rivista dell'arti antica e moderna* (Siena), 63 (1991) 8, figs.7-8 (NA, B); D'Amicis, A., et al., *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto I.3, Atleti e Guerrieri, Tradizioni aristocratiche* (Taranto, ca. 1994), 295, NO.81.38 (A, B)

CAT. 304

BAD: 20588 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas, Frag.

Procedencia: Atenas, Ágora. 550-500

Decoración: A,B – Mujer (Ariadna_ι) subiendo a un carro, Dioniso con ritón, joven con manto (ι), perro, racimo.

Colección: Atenas, Mus. del Agora, P6587

Publicación: Fotografías en el Archivo Beazley.

CAT. 305

BAD: 28154 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: P. de Eufileto según Guy y Simon. 550-500

Decoración: A – Ariadna y Dioniso con cántaros en un carro, sátiro citarista, ninfas. B- Dioniso con ritón e hiedra entre sátiros y ninfas, una bailando

Colección: Würzburg, Mus. Martin von Wagner, K1794

Publicación: Simon, E. (ed.), *Die Sammlung Kiseleff im Martin-Wagner-Museum der Stadt Würzburg II, Minoische und griechische Antiken* (Würzburg, 1989), pls.41-43; Kimmig, W. (ed.), “Importe und mediterrane Einflüsse auf der Heuneburg”, *Heuneburgstudien* 11 (Maguncia, 2000), pls.21, 22.2 (B, partes)

CAT. 306

BAD: 320239 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Similar al P. de Antímenes según Jacobsthal. 530-510

Decoración: A – Atenea en un carro, Dioniso con ritón e hiedra, Ariadna (ι), Poseidón, Apolo con cítara, Ártemis con flor, Hermes, diosas. B- Dioniso con vid y cántaros entre sátiros y ninfas bailando (restaurados)

Colección: París, Mus. de Louvre, F316.

Publicación: ABV, 281.19; Heilmeyer, W.D., et al., *Euphronios und seine Zeit*, Kolloquium in Berlin 19./20. April 1991 anlässlich der Ausstellung Euphronios der Maler (Berlin, 1, 62, fig.7 (Perfil); CVA, París, Mus. del Louvre 2, III.He.5, pls.(79-80) 7.3-4, 8.1

CAT. 307

BAD: 301003 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: P. de “Ready” según Beazley. 560-540

Decoración: BD – Dioniso y Ariadna con coronas, en un carro, hombre y mujeres con mantos, sátiro agachado recogiendo racimos, vides. S- Amazonas entre esfinges y gallos.

Colección: París, Mus. del Louvre, CP10666

Publicación: ABV, 130.5; *Para*, 53; CVA, París, Mus. del Louvre 11, III.H.E.115-116, pl.(817) 144.1-4

CAT. 308

BAD: 28078 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: 525-475
Decoración: BD – Ariadna en un carro, Dioniso
Colección: Londres, Mercado, Bonhams
Publicación: Bonhams, 24.10.1995, 6, NO.26 (BD)

CAT. 309

BAD: 320226 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria
Procedencia: Etruria, Vulci. Similar al P. de Antímenes según Beazley. 530-510
Decoración: BD – Dioniso y Ariadna en carro frontal, hiedra. PR- friso de animales, leones y jabalíes. S-Jóvenes con lanzas guiando caballos.
Colección: Vaticano, Mus. Gregoriano Etrusco, 423
Publicación: ABV, 281.6; *Add²*, 73

CAT. 310

BAD: 44155 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria
Procedencia: Grupo de Leagro. 520-500
Decoración: BD – Dioniso con cántaros y Ariadna en carro, Apolo con cítara, diosa y Hermes.
Colección: Nueva York (NY), Mercado, Royal Athena
Publicación: Eisenberg, J., *Art of the Ancient World*, Royal Athena, catálogo de ventas, 68 (1992), 53, NO.264, portada, frontispicio (Color de BD)

CAT. 311

BAD: 330064 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe
Procedencia: Italia, Bologna. P. de la Línea Roja según Beazley. 525-475
Decoración: BD – Ariadna en un carro, Dioniso con vides y ritón.
Colección: Bologna, Mus. Civ. Arqueo., 70
Publicaciones: ABV, 443.6, 604.81; Holmberg, E.J., *The Red-Line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter* (Jonsered, 1990), 79, fig.53 (parte), *Opuscula Romana: Editio Institutum Romanum Regni Sueciae*, 17 (1989) 73, fig.24.

CAT. 312

BAD: 5996 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe
Procedencia:
Decoración: 0 – Dioniso en carro, Ariadna, Hermes.
Colección: Toronto, Real Mus. de Ontario, C841; 923.13.173
Publicaciones: CVA, Toronto, Real Mus. de Ontario, 19-20, pl.(26) 26.3-5; Fotografías en el Archivo Beazley (2).

CAT. 313

BAD: 552 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: A la Manera de P. de Polos. 575-550
Decoración: Ariadna subiendo en un carro, Dioniso.
Colección:
Chalkis, Mus. 2740
Publicaciones: *Ephemeris Archaeologike*, 1974, PL.67A (Parte)

CAT. 314

BAD: 29930 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 550-500
Decoración: Ariadna subiendo a un carro, Dionisos con vides, sátiro
Colección: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Publicaciones: Junker, K. (ed.), *Aus Mythos und Lebenswelt, Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz* (Worms, 1999), 50, fig.27 (Parte)

CAT. 315**BAD:** 28302 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Sicilia, Monte Saraceno. 525-475**Decoración:** Ariadna subiendo a un carro, Dioniso y sátiro.**Colección:** Agrigento, Museo Archeologico Regionale, 19935**Publicaciones:** *Klearchos*, 109-112 (1986) 121-124, Figs.9-12

CAT. 316**BAD:** 31669 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Sicilia, Agrigento, Pezzino. P. de Edinburgo según Miro. 525-475**Decoración:** Dioniso, Ariadna subiendo en un carro, hombre con manto y ritón, vides**Colección:** Agrigento, Museo Arqueológico Regional, S14**Publicaciones:** de Miro, E., *Agrigento, la necropoli greca di Pezzino* (Messina), 55, Fig.39, pl.45.2.1 (Parte, incluyendo en color); Braccisi, L., et al., *Veder Greco, le necropoli di Agrigento*, mostra internazionale, Agrigento, 2. maggio - 31. luglio 1988 (Roma, 1988), 322, 1.1, 323

CAT. 317**BAD:** 46930 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Atenas, Cerámico. 525-475**Decoración:** Mujer (Ariadna) subiendo a un carro, Dioniso con hiedra.**Colección:** Atenas, Cerámico.**Publicaciones:** *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Athenische Abteilung, 79 (1964), BEILAGE 58.2.3 (Parte); *Kerameikos*, 9, pl.19.2.3 (Parte), 5.3 (Parte); Knigge, U., *Der Kerameikos von Athen, Führung durch Ausgrabungen und Geschichte* (Athen, 1988), 38, fig.35.2 (Parte)

CAT. 318**BAD:** 303381 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras, fondo blanco **Forma:** Lécito**Procedencia:** P. de Edinburgo según Beazley. 525-475**Decoración:** Ariadna subiendo a un carro, Dioniso con hiedra, sátiros, uno tocando la flauta, otro con címbalos (ζ), cabra**Colección:** Riehen, Gsell**Publicaciones:** *ABV*, 476.5

CAT. 319**BAD:** 340801 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Sicilia, Mégara Hiblaea. P. de Gela según Beazley. 525-475**Decoración:** Dioniso y Ariadna subiendo a un carro, sátiro con cítara, ninfa.**Colección:** Siracusa, Mus. Arqueo. Reg. Paolo Orsi**Publicaciones:** *Para*, 215

CAT. 320**BAD:** 305381 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500**Decoración:** Ariadna subiendo en un carro, Dioniso, Hermes.**Colección:** Atenas, Mus. Nac.**Publicaciones:** *ABV*, 500.54

CAT. 321**BAD:** 305382 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500**Decoración:** Ariadna subiendo en un carro, ninfas, hombre con manto (Dioniso?).**Colección:** Ginebra, Mus. del Arte y de la Historia, 14091

Publicaciones: *ABV*, 500.55; *Add²*, 124 ; *CVA*, Ginebra, Mus. del Arte y de la Historia 2, 43, PL.(129) 73.6-8

CAT. 322

BAD: 361234 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Sicilia Leontinoi. Clase de Atenas 581 II según Beazley. 520-500

Decoración: Ariadna subiendo a un carro, Hermes, Dioniso, mujer.

Colección: Lentini, Mus.

Publicaciones: *Para*, 239

CAT. 323

BAD: 5530 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Clase de Atenas 581. 520-500

Decoración: Ariadna subiendo a un carro, Dioniso, figura con manto.

Colección: Chalkis, Mus., 2812

Publicaciones: *Ephemeris Archaeologike*, 1974, PL.67B, C

CAT. 324

BAD: 5933 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Beocia, Tebas (¿). P. de Hemón según Burow. 500-450

Decoración: Ariadna subiendo a un carro, mujer tocando la lira, Dioniso, mujeres sentadas.

Colección: Tubinga, Eberhard-Karls-Univ., Arqueo. Inst., OZ152; 7352.

Publicaciones: *CVA*, Tubinga, Eberhard-Karls-Univ., 3, 63, PL.(2295) 50.7-9

CAT. 325

BAD: 2217 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco. **Forma:** Lécito

Procedencia: A la Manera del P. de Hemón según Palange. 500-450

Decoración: Ariadna subiendo a un carro, Dioniso, mujer, sátiro.

Colección: Como, Museo Arqueo, 29

Publicaciones: *CVA*, Como, 1, pl.6 (2091).3A-B

CAT. 326

BAD: 31452 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Grupo del P. de Hemón. 500-450

Decoración: Ariadna subiéndose a una biga, Dioniso con ritón

Colección: Edinburgo, Mus. Nacional de Escocia, 1953.26

Publicaciones: *CVA*, Edinburgo, Mus. Nacional de Escocia, 18, pl.(732) 15.9-11

CAT. 327

BAD: 728 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco **Forma:** Lécito

Procedencia: P. de Hemón por Gropengiesser. 500-450

Decoración: Figura cubierta con manto, Apolo (¿), figura con manto, sátiro.

Colección: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität: L25

Publicaciones: *CVA*: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 4, 62, pl.(1514) 175.5-6

CAT. 328

BAD: 731 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: P. de Hemón por Gropengiesser. 500-450

Decoración: Mujer en carro, Dioniso (¿), mujer.

Colección: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität: L10

Publicaciones: *CVA*: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 4, 61, pl.(1513) 174.8-9

CAT. 329

BAD: 938 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Corinto. P. de Hemón por Eliot. 500-450.
Decoración: Mujer subiendo a un carro, Dioniso, mujer y sátiro.
Colección: Corinto, Mus. Arqueo., CP2150
Publicaciones: *Hesperia* 37 (1968), pl.105.33

CAT. 330

BAD: 939 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Corinto. P. de Hemón por Eliot. 500-450.
Decoración: Mujer subiendo a un carro, Dioniso, mujer y sátiro.
Colección: Corinto, Mus. Arqueo., CP2149
Publicaciones: *Hesperia* 37 (1968), pl.105.32

CAT. 331

BAD: 1216 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer en carro, Dioniso (¿), mujer sentada.
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII17
Publicaciones: Bastet, F.L., *De drie collecties Rottiers te Leiden* (Leiden, 1991): pl.16.183 (Parte). CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 55, pl.(190) 96.10-11

CAT. 332

BAD: 1218 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer en carro, Dioniso (¿), mujer sentada.
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII16
Publicaciones: CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 54-55, pl.(190) 96.4-6

CAT. 333

BAD: 1219 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer subiendo a un carro, mujer, Dioniso, Hermes
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII12
Publicaciones: CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 54, pl.(190) 96.1-3. Bastet, F.L., *De drie collecties Rottiers te Leiden* (Leiden, 1991): pl.15.178 (Parte)

CAT. 334

BAD: 1223 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer en carro, Dioniso (¿), mujer sentada.
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII14
Publicaciones: CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 52-53, pl.(189) 95.1-3

CAT. 335

BAD: 1224 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Grecia. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer con carro, Dioniso y mujer sentada.
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII49.
Publicaciones: Bastet, F.L., *De drie collecties Rottiers te Leiden* (Leiden, 1991): pl.17.211 (parte). CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 52, pl.(188) 94.11-13

CAT. 336

BAD: 1227 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Grecia. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Mujer con carro, Dioniso y mujer sentada.
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: ROII9
Publicaciones: CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 51, pl.(188) 94.4-6. Bastet, F.L., *De drie collecties Rottiers te Leiden* (Leiden, 1991): pl.15.175 (parte)

CAT. 337

BAD: 1592 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Libia, Cirenaica. P. de Hemón por Vos. 500-450.
Decoración: Diosa (¿) montando en carro, Apolo y Dioniso mujer sentada
Colección: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden: KVB3
Publicaciones: CVA: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden 2, 67-68, pl.(198) 104.1-3.

CAT. 338

BAD: 1738 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Grupo del P. de Hemón
Decoración: Diosa en un carro, Dioniso (¿), mujer
Colección: Praga, Universidad Charles: E68, 22.78
Publicaciones: CVA: Praga, Universidad Charles 1, 39-40, pl.(031) 31.4-6.

CAT. 339

BAD: 1972 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Manera del P. de Hemón por Busing-Kolbe.
Decoración: Diosa subiendo a carro, Dioniso con ritón, otros.
Colección: Maguncia, Romisch-Germanisches Zentralmuseum: 32820
Publicaciones: CVA: Maguncia, Romisch-Germanisches Zentralmuseum 1, 73, pl.(2048) 34.13-14.

CAT. 340

BAD: 390420 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón 500-450.
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Atenas, mercado.
Publicaciones: Haspels 242, 34.

CAT. 341

BAD: 305661 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Cambridge, Mus. Fitzwilliam, 48.37
Publicaciones: Haspels 242, 35; CVA Cambridge (2), pl. 18, 9; *ABV* 538.

CAT. 342

BAD: **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: En el pasado en la George Cook Collection.
Publicaciones: Haspels 242, 36

CAT. 343

BAD: 19933 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.

Colección: Glasgow, Sir William Borrell Collection 19.139.
Publicaciones: CVA Glasgow (1), p. 22, 7-9.

CAT. 344

BAD: Fábrica: Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Nata, Yamako Bumkakan Mus. 25
Publicaciones: CVA Hashimoto Coll. (2), pl. 12, 5-7.

CAT. 345

BAD: 305679 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Nicosia, Chipre Mus., C728.
Publicaciones: ABV 539, 2; J. Burow, *OF* 28, 2000, 257 n° 250 pl. 84.

CAT. 346

BAD: 2714 **Fábrica:** Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Palermo, Colección Mormino, 814.
Publicaciones: CVA Palermo, Colección Mormino (1), pl. 17, 5-7.

CAT. 347

BAD: Fábrica: Ateniense
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: P. de Hemón. 500-450
Decoración: Mujer subiendo a un carro.
Colección: Stuttgart, Württembergisches Landesmus. KAS84
Publicaciones: *Para* 269; CVA Stuttgart (1) l. 23, 5.6

CAT. 348

BAD: 20346 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 500-450
Decoración: Mujer (Ariadna?) subiendo a un carro, Dioniso con ritón, ninfa.
Colección: Desconocida
Publicaciones: Eisenberg, J., *Art of the Ancient World, Royal Athena*, catálogo de ventas, 66 (1990), 15, NO.48 (parte en color)

CAT. 349

BAD: 29763 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 500-450
Decoración: Ariadna subiendo a un carro, Dioniso, diosa (¿), mujer sentada en un taburete.
Colección: Giessen, Justus-Liebig-Universität, KIII37; 37
Publicaciones: CVA, Giessen, Justus-Liebig-Universität, 1, 36, pl.(3498) 21.6-9

CAT. 350

BAD: 44638 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 500-450
Decoración: Carro, figuras (Atenea, Ariadna, Dioniso, Apolo?)
Colección: Padua, Museo, XVIII15

Publicaciones: Zampieri, G., *Il Museo Archeologico di Padova, Dal Palazzo della Ragione al Museo agli Eremitani* (Milan, 1994), 225, Fig.312.43 (parte en color); Zampieri, G., *Ceramica greca, etrusca e italiota del Museo Civico di Padova* (Roma, 1991), 82, NO.22 (Parte)

CAT. 351

BAD: 390946 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco **Forma:** Lécito

Procedencia: Ática, Koropo. P. de Safo según Haspels. 500-450

Decoración: Ariadna subiendo en un carro, Dioniso con cántaros, Hermes.

Colección: Oxford, Mus. Ashmolean, 1934.248

Publicaciones: Haspels, 225.4 ; Lissarrague, F. et al. (eds.), *Ceramique et peinture Grecques, Modes d'emploi*, Actes du colloque internat., Ecole du Louvre, Abril 1995 (París, 1999), 185-186, figs.1B, 3A-B (partes y perfil)

CAT. 352 (Lám. 45)

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Píxide

Procedencia: Acrópolis.

Decoración: Rapto de Tetis y Peleo entre néreidas. Carro con Ariadna, Dioniso, Apolo citarista, Hermes y un cervatillo, a los lados dos sátiros.

Colección: Atenas, Mus.Nac., Acróp. 2086

Publicaciones: Graef, B. y E. Langlotz, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, 1925, 207. Klinger, S., AA, 2002 (2), fig.1

CAT. 353

BAD: 45164 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo.

Procedencia: Italia, Adria. Grupo de Hemón según Bonomi. 525-475.

Decoración: A, B- Diosa (Ariadna) en un carro, Apolo con la lira, Dioniso, flanquados por palmetas.

Colección: Adria, Mus. Arch. Naz.; 23436

Publicaciones: CVA, Adria, Mus, Arch. Naz. (2), 35, pl. (2947) 34.2-3.

CAT. 354

BAD: 45169 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo.

Procedencia: Italia, Adria. Grupo de Hemón según Bonomi. 525-475.

Decoración: A, B- Diosa (Ariadna) en un carro, Apolo con la lira, Dioniso, flanqueados por palmetas.

Colección: Adria, Mus. Arch. Naz.; 23437; A19

Publicaciones: CVA, Adria, Mus, Arch. Naz. (2), 35, pl. (2945) 32.5.

CAT. 355

BAD: 330967 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo.

Procedencia: P. de Hemón según Beazley. 550-500.

Decoración: A,B- Figura femenina subiendo a un carro, Apolo citarista, Dioniso, entre palmetas.

Colección: Ginebra, Mus. del Arte y de la Historia, 14996.

Publicaciones: CVA, Ginebra, Mus. del Arte y de la Historia, 2, 35, pl. (123) 67.6-7; ABV, 571, 703; Add², 137; Birchler Emery, P. et al., *La musique et la danse dans l'Antiquité, Regards sur les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève* (Ginebra, 1996): pl.16.69 (A)

CAT. 356

BAD: 9007564 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Escifo.

Procedencia: Kerstch, Monte Mitridates. P. de Hemón según Sidorova. 525-475.

Decoración: A- Diosa subiéndose en carro, Apolo tocando la lira, Dioniso con ritón.

Colección: Moscú, Mus. Estatal de Bellas Artes Pushkin, M1172.

Publicaciones: CVA, Moscú, Mus. Pushkin, 1, 49, pl. (52) 52.5

CAT. 357

BAD: 330934 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, siluetas **Forma:** Escifo
Procedencia: Perachora. A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450
Decoración: A,B – Ariadna en un carro, Dioniso con cántaros.
Colección: Atenas, Mus. Nac.
Publicaciones: *ABV*, 569.666

CAT. 358

BAD: 330935 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Escifo, frag.
Procedencia: Atenas, Ágora. A la Manera del P. de Hemón según Beazley. 500-450
Decoración: A,B – Ariadna en un carro, Dioniso con cántaros.
Colección: Atenas, Mus. del Ágora, P15958
Publicaciones: *ABV*, 569.667

CAT. 359

BAD: 331747 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Escifo, frag.
Procedencia: Calcídica, Olinto. A la Manera del P. de Hemón o P. de los Escifos K2 de la Clase de Ure según Beazley. 500-450
Decoración: A – Ariadna en un carro, Apolo con lira, Dioniso.
Colección: Salónica, Mus. Arqueo., R379; 740.
Publicaciones: *ABV*, 568.650

3. LA IMPOSIBLE MUJER SIMPOSIASTA

CAT. 360

BAD: 18620 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A
Procedencia: Grupo de “Leafless” según Borgers. 525-475.
Decoración: A,B- Simposio, Ariadna y Dioniso con ritón, ambos reclinados entre sátiros sobre mulas, vides. I- Hombre con manto. UH- delfín.
Colección: Ámsterdam, Museo Allard Pierson, 1864.
Colección Previa: Hague, Scheurleer; Munich, von Bissing, 467.
Publicaciones: *CVA*, Ámsterdam, Allard Pierson Museum 2, 132-134, fig.57, pls.(443-445) 134.1-2, 135.1-2, 136.1-2; *Mededelingenblad, Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum*, 30 (1984) 43.

CAT. 361

BAD: 331824 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A
Procedencia: Italia, Nola. Grupo de “Leafless” según Beazley. 525-475.
Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, entre sátiros, uno montando una mula, otro con ritón, mesas con comida. I- Joven tirando piedras. UH- Delfín.
Colección: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, L116; 10906.
Publicaciones: *ABV*, 636.56; *CVA*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1, IIIHE.3-4, pl.(21) 3.2A-D.

CAT. 362

BAD: 331825 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa
Procedencia: Grupo de “Leafless” según Beazley. 525-475.
Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados entre sátiros sobre mulas. I- Sátiro. UH- Delfín.
Colección: Atenas, Mus. Nacional, E883.
Publicaciones: *ABV*, 636.57

CAT. 363

BAD: 331826 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa
Procedencia: Rodas, Camiros. Grupo de “Leafless” según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados entre sátiros, uno en una mula, vid. I- Sátiro corriendo. UH- Delfín.

Colección: Lausana, Museo Histórico, 4286.

Publicaciones: *ABV*, 636.58

CAT. 364

BAD: 331827 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de "Leafless" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados entre sátiros sobre mulas, vides. UH- Delfín.

Colección: París, Museo del Louvre, C10423

Publicaciones: *ABV*, 637.59 ; *CVA*, París, Musée du Louvre 10, III.H.E.100, pl.(749) 114.3-4

CAT. 365

BAD: 331828 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Grupo de "Leafless" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados entre mulas. I- Sátiro. UH- Delfín.

Colección: Londres, Museo Británico.

Publicaciones: *ABV*, 637.60

CAT. 366

BAD: 331829 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Grupo de "Leafless" o P. Caylus según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado y Ariadna sentado, entre esfinges. B- Dioniso sentado (por triplicado) entre esfinges. I- *Comos*, joven corriendo.

Colección: Princeton (NJ), University Art Museum, 164.

Publicaciones: *ABV*, 637.61, 651.

CAT. 367

BAD: 331830 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Frag. de Copa.

Procedencia: Atenas, Ágora. Grupo de "Leafless" o P. Caylus según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso reclinado con ritón, Ariadna sentada en un bloque con una corona, sátiro y ninfa, vides. I- Águila volando. UH- Delfín.

Colección: Atenas, Museo del Ágora, P2570.

Publicaciones: *ABV*, 637.62, 651; *Add²*, 145.

CAT. 368

BAD: 352316 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa

Procedencia: Ática, Eleusis. Grupo de "Leafless" según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados. I- sátiro. Uh- Delfín.

Colección: Eleusis, Mus. Arqueológico, 552.

Publicaciones: *Para*, 311

CAT. 369

BAD: 1807 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de Essen según Maule. 525-475.

Decoración: A,B- Dioniso y Ariadna, sátiros. I- *Gorgoneion*

Colección: Fayetteville (AR), Museo de la Universidad de Arkansas, 57.27.51.

Publicaciones: *AJA*, 75 (1971), pls.22-23.8-12 (I, A, B).

CAT. 370

BAD: 331765 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia: Grupo de Essen según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, vides, entre ojos. B- Hombre y mujer entre ojos. I- Sátiro agachado.

Colección: Frankfurt, Museum für Vor- und Frühgeschichte, B310.

Colección Previa: Frankfurt, Goethe-Universität, Antikensammlung.

Publicaciones: ABV, 631.1; Deppert, K., *Attische Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts in Frankfurt* (1970), 13 (A); CVA, Frankfurt, Frankfurt am Main 2, 19, pls.(1445, 1446) 54.4, 55.1-3

CAT. 371

BAD: 302654 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia: P. Durand según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Retorno de Hefesto, conduce una mula, sátiros, uno tocando la flauta, entre ojos, Dioniso y un sátiro reclinados con copas. B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, ninfa y sátiro entre ojos, sátiros sentados tocando la flauta. I- *Gorgoneion*.

Colección: Colección Durand, 126.

Publicaciones: ABV, 207.1

CAT. 372 (Lám. 62)

BAD: 4508 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Copa A

Procedencia: 525-475.

Decoración: A- Dioniso, sentado frontalmente y ninfa con crótalos entre ojos B- Dioniso, frontal, entre ojos. I- *Gorgoneion*. IZ- Simposio, Dioniso y Ariadna (por duplicado) y sátiros.

Colección: Boulogne, Museo Comunal, 559.

Publicaciones: AK, BEIHEFT, 7, pl.16.1 (I); *La Cité des Images, Religion et Société en Grèce Antique* (Lausana, 1984), 148, fig.208 (A); Korshak, Y., *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period* (Chicago, 1977), 121, fig.58 (A); *Hommes, Dieux et Héros de la Grèce*, Ruán, 23.10.1982-31.1.1983), 283, 286-89, figs.116A-D

CAT. 373 (Lám. 56)

BAD: 43275 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Grupo de Medea según Bothmer. 500-550.

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna (desnuda) reclinados en una *kliné*, hombres, uno bailando, otro con corona, mesa con comida. AH- Hombres vomitando. B- Mujer tocando la flauta, hombres, algunos con odres, uno con una cratera de colutas.

Colección: Nueva York (NY), Shelby White & Leon Levy Collection.

Publicaciones: Bothmer, D. (ed.) *Glories of the Past, Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection* (Nueva York, 1991), 140-141, NO.107 (Color de A, B y AH1, AH2); Murray, O., and Tecusan, M. (eds.), *In Vino Veritas* (Londres, 1995), 156-157, Figs.7-8 (A, B)

CAT. 374 (Lám. 58)

BAD: 301682 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. Grupo de Medea según Smith. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna (desnuda) reclinados en su *kliné*, entre hombres, un joven con manto tocando el *aulós*, mesa con comida. B- Escena de cortejo, hombres con mantos, uno con bastón, besan a dos mujeres.

Colección: París, Prof. Dr. S. Pozzi. o Col. Amherst.

Publicaciones: ABV, 321.1; *Add²*, 87; *Para*, 134.1; Buitron, D., *Attic Vase Painting in New England Collections*, Fogg Art Mus., Harvard University, 1972; pp- 50-51.

CAT. 375 (Lám. 64)

BAD: 301323 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. "El Afectado", a la Manera del Pintor de Andócides o Grupo de Mastos, a la Manera del P. de Lisípides según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado con una copa, Ariadna sentada en la *kliné* y con una flor, sátiros uno tocando la flauta, otro escalando por una vid, ninfas, una con crótalos, mesa con comida,

escabel. B- Vendimia, sátiros, alguno recogiendo uvas, otros aplastándolas, algunos con cestas, un *pithos* o cratera, ninfa.

Colección: Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 01.80.52.

Publicaciones: ABV, 259.26, 242.35, 257; *Add²*, 67; *International Congress of Classical Archaeology*, 12, Atenas, 1983. *Praktika*, 2-3 *Tou XII Diethnous Synedriou Klasikes Archaialogias*, Athena, 4-10 Sep, VOL.B, pl.24.1 (Parte); Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), pl.16 (A, B); Korshak, Y., *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period* (Chicago, 1977), 84, Fig.6 (Parte de B); Murray, O., and Tecusan, M. (eds.), *In Vino Veritas* (Londres, 1995), 159, Fig.9 (A), 160-161, Figs.10-11 (A, AH); CVA, Boston (MA), Museo de Bellas Artes 1, 24, Fig.22, pl.(646) 24.1-4

CAT. 376 (Lám. 61)

BAD: 1160 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. A la Manera del P. de Mastos según Kunze-Gotte. 550-500.

Decoración: A- Heracles con el jabalí, Euristeo, Yolao (con nombres), Hermes. B- Agricultura, simposio, Dioniso con cántaros y Ariadna, sátiros con vides.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J1325; 1562.

Colección Previa: Roma, Col. Candelori.

Publicaciones: AA, 1997, 353, Fig.11 (B); CVA, Munich, Antikensammlungen 8, 26-29, BEILAGE B3, pls.(1791, 1794, 1796) 373.3, 376.1-2, 378.5; *La Cite des Images, Religion et Societe en Grece Antique* (Lausanne, 1984), 135 Fig.184 (B), Bérard, C. y Ch. Bron, "Satyric Revels", 131-150; Ebertshauser, H., Waltz, M., *Vasen - Bronzen - Terrakotten des klassischen Altertums* (Munich, 1981), 90, fig.104 (B); Froning, H., Holscher, T., and Mielsch, H. (eds.), *Kotinos, Festschrift fur Erika Simon* (Maguncia, 1992), pl.27.1 (B); Vierneisel, K., and Kaeser, B. (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens* (Munich, 1990), 330, 358, 390, 411, Figs.56.7, 62.4, 69.1, 74.1 (A, parte A); *LIMC*, III, pl.388, Dionysos 758 (B); *REA*, 90 (1988) 1-2, 60, Fig.12 (A); *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Romische Abteilung*, 92 (1985), pl.30.2 (A)

CAT. 377 (Lám. 60)

BAD: 302249 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. A la Manera del P. de Lisípides según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso con fíala, Ariadna, ambos reclinados, entre sátiros y ninfas, uno tocando la flauta, algunos bailando, joven con un enócoe, mesa, perro. B- Sátiros, uno tocando la flauta, algunos con enócoes, cratera de columnas y odre.

Colección: Cambridge, Museo Fitzwilliam, GR27.1864; G48.

Publicaciones: ABV, 259.17; *Add²*, 67; CVA, Cambridge, Museo Fitzwilliam 1, 18, pls.(247, 248, 261) 9.2, 10.1A-B, 23.2; Gardner, E., *Catalogue of the Greek Vases in the Fitzwilliam Museum* (Cambridge, 1897), NO.48; Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), pl.17

CAT. 378

BAD: 306589 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Rodas, Ialysos. P. de Antímenes según Beazley. 550-500.

Decoración: SAB- Dioniso y Ariadna reclinados entre ojos.

Colección: Rodas, Mus. Arqueológico.

Publicaciones: ABV, 692

CAT. 379 (Lám. 57)

BAD: 7882 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. Corona según Sweet. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada, Hermes y ninfa. B- Dioniso y sátiros.

Colección: San Francisco (CA), M.H. de Young Memorial Museum, 63.4.

Publicaciones: *Classical Antiquity*, 2 (1969) AT 284, pl.5 (A, B); Ch. S. Sweet, *Six Attic Vases in the San Francisco Bay Area*, 271-284.

CAT. 380

BAD: 301810 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora

Procedencia: Cercano al P. de Príamo según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado con vides, Ariadna sentada en la *kliné*, sátiro con enócoe, mesa y escabel. B- Heracles y el león de Nemea, entre Atenea y Hermes, escudo, trípode, carcaj y maza en el suelo.

Colección: Nueva York (NY), Mercado.

Publicaciones: *ABV*, 333.1; *Para*, 147.

CAT. 381

BAD: 7074 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. Mariani según Descoeudres. 525-75.

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna. B- Simposio, hombres. UH- esfinge.

Colección: Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Z359.

Publicaciones: *CVA*, Basilea, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig 1, 110, pl.(192) 46.13.15-16

CAT. 382

BAD: 31612 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Calcis, Aphytis. Grupo de Leagro. 520-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado y Ariadna en un taburete, ramas, mesa con carne. B- Simposio, Dioniso reclinado, ninfa, ramas, mesa con carne.

Colección: Salónica, Mus. Arqueológico, 7690.

Publicaciones: *Archaiologikon Deltion*, 34 (1979), 1, pl.23; *Archaeological Reports*, 1986-87, 38, Fig.58 (A)

CAT. 383

BAD: 305940 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-make" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados con sátiros.

Colección: París, Museo del Louvre, F393.

Publicaciones: *ABV*, 597.6

CAT. 384

BAD: 305959 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-make" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.

Colección: Trieste, Museo de Historia y Arte, 066.18.

Publicaciones: *ABV*, 598.25

CAT. 385

BAD: 352198 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras, fondo blanco. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Clase de "Light-make" según Beazley. 525-475.

Decoración: A,B- Simposio, Dioniso con ritón, y Ariadna reclinados, sátiros, uno con odre, vides.

Colección: Lucerna, Mercado, Ars Antiqua.

Publicaciones: *Para*, 298.1BIS

CAT. 386

BAD: 306031 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de la Línea Roja según Beazley. 525-475.

Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado con Ariadna. B- Lucha.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J319; 1595.

Publicaciones: *ABV*, 602.42

CAT. 387

BAD: 306032 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de la Línea Roja según Beazley. 525-475.
Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna (medio desnuda) reclinados, sátiros, uno con bandeja, mesa con comida, bloque, vides. B- Guerrero y jóvenes.
Colección: Filadelfia (PA), Universidad de Pennsylvania, L64.178.
Publicaciones: *ABV*, 603.43

CAT. 388

BAD: 306072 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Frag. de ánfora de cuello.
Procedencia: A la Manera del P. de la Línea Roja según Beazley. 525-475.
Decoración: - Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.
Colección: Ciudad del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco.
Publicaciones: *ABV*, 605.1

CAT. 389

BAD: 331304 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: P. de Londres B 288 según Beazley. 525-475.
Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada, sátiro, vides, mesa con comida. B- Ninfas bailando con crótalos, vides.
Colección: Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 224.
Colección Previa: Habana, Lagunillas.
Publicaciones: *ABV*, 593.4; Fotografías en el Archivo Beazley, 4 (A, B, UH)

CAT. 390

BAD: 352183 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: Clase de Nueva York 96.9.9 según Beazley. 525-475.
Decoración: A- Simposio, Dioniso reclinado con cántaros, Ariadna sentada, mesa con comida, escabel, león, vides, entre ojos. B- Dioniso en un mula con vides y ritón entre sátiros, uno tocando la flauta, entre ojos. UH- Sátiros, uno con lira.
Colección: Oxford, Museo Ashmolean, 1965.125.
Publicaciones: *Add²*, 140; *LIMC*, VIII, PL.762, Silenoi 99 (UH); *Para*, 295; *CVA*, Oxford, Museo Ashmolean 3, 7-8, pls. (631, 632) 16.3-5, 17.3-4.

CAT. 391

BAD: 3868 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.
Procedencia: 525-475.
Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna. B- Dioniso y ninfa en una mula.
Colección: Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, 58.5.
Publicaciones: *CVA*, Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität 4, 18, pl.(1484) 145.1-2

CAT. 392

BAD: 8881 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora
Procedencia: 510-480 a. C.
Decoración: A- Dioniso en una *kliné* sostiene ramas de hiedra y se gira hacia una mujer que viene por la derecha. Sentada a los pies de la *kliné*, Ariadna levanta una flor en alto. Al lado está una mesa llena de viandas. A la izquierda está un citarista, quizás Apolo, seguido de una mujer cubierta con el *pharos*. B- Cuadría con guerreros.
Colección: Bologna, Mus. Civ. Arqueo. P 7 y 41292.
Publicaciones: Manakidou, E.P., *Parastaseis me Armata (8os-5os ai. p.Ch.) Paratiriseis stin Eikonographia tous* (Thessaloniki, 1994): PL.22B (B); *CVA* Bologna, 2, tav. 7, 1-4; (Castaldo 2000: fig. 153).

CAT. 393

BAD: 310178 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Ánfora

Procedencia: P. de Lidos según Beazley. 550-530.

Decoración: A- Juicio de París. B- Simposio de Dioniso y Ariadna, ambos tendidos en una *kliné*, flanqueados por dos parejas de bailarines, dos hombres desnudos y dos mujeres en *chitoniskos*.

Colección: Florencia, Mus. Nac., 70995

Publicaciones: ABV 110, 32; *Add²* 30; *Para* 44; Schefold, K., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst* (Munich, 1993): 291, fig. 310 (A, lado); Jackson, D. A., *East Greek Influence on Attic Vases, Supplementary Paper 13* (Londres, 1976): figs.11-12 (B, AH); Murray, O., and Tecusan, M. (eds.), *In Vino Veritas* (Londres, 1995): 153, fig.6 (B1); *Greek Vases in the J.Paul Getty Museum*: 4 (1989) 16, figs.3A-D (A, B, SIDES); LIMC VII, PL.107, Paridis Iudicium 12 (A); Schafer, A., *Unterhaltung beim griechischen Symposium* (Maguncia, 1997) pl.10.1 (A).

CAT. 394

BAD: 352188 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columna.

Procedencia: P. de Villa Giulia M482 según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Apollo con la cítara, Ariadna, Dioniso y Hermes, todos sentados en bloques o taburetes, hiedra. B- Dioniso sentado en un taburete entre sátiros, hiedra.

Colección: París, Museo del Louvre, CP11283A; CP10446.

Publicaciones: *Add²* 140 ;CVA, París, Musée du Louvre 12, 136, pl. (855) 182.2.4.6.8

Para, 296

CAT. 395

BAD: 12199 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columna.

Procedencia: 525-475

Decoración: A- Simposio, Dioniso y Ariadna sentados entre sátiros tocando la cítara. B- Dioniso entre sátiros y ninfas.

Colección: París, Museo del Louvre CP11288.

Colección Previa: Campana Collection, 11288.

Publicaciones: CVA, París, Musée du Louvre, 12, 137-138, pls.(860, 861) 187.1, 188.1-2

CAT. 396 (Lám. 82)

BAD: 302313 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Cratera de columna.

Procedencia: Italia, Falerii. Grupo de Leagro según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Dioniso en su *kliné*, Ariadna sentada a sus pies y una ninfa sobre un *diphros*, vides. B- Comos, mujer entre hombres con clámides, vides.

Colección: Roma, Mus. de Villa Giulia, 18373.

Publicaciones: CVA, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3, III.H.E. 27, pl.(136) 52.3-4.

CAT. 397

BAD: 302312 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras. **Forma:** Cratera de columna.

Procedencia: Italia, Bologna. Grupo de Leagro según Beazley. 550-500.

Decoración: A- Simposio, Dioniso en su *kliné*, Ariadna sentada a sus pies y una ninfa en un *diphros*. B- Comos, jóvenes agachados

Colección: Bologna, Mus. Cívico Arqueo. 52.

Publicaciones: CVA, Bologna Mus. Cívico Archeologico 2, III.H.E.14, pl.(327) 28.1-2.

CAT. 398 (Lám. 67)

BAD: 320040 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Hidria

Procedencia: P. de Antímenes según Beazley. 550-500.

Decoración: Simposio, Dioniso reclinado con cántaros y Ariadna sentada en la *kliné*, sátiros, uno tocando la flauta, ninfa, Hermes, mesa con comida. Predela: jinetes y un cervato. Hombro: carros, joven con lanzas.

Colección: Pregny, Baron E. de Rothschild.

Colección Previa: París, Baron E.de Rothschild.

Publicaciones: ABV, 268.30; *Para*, 118.

CAT. 399 (Lám. 66)**BAD:** 302272 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Hidria**Procedencia:** Etruria, Vulci. 550-500. P. de Lisípides según Beazley.**Decoración:** Cuerpo: Lucha de guerreros, uno por tierra, mujer y arquero (¿) Hombro: Simposio, Dioniso con pámpanos y cántaros, Hefesto, Hermes, ménades, sátiros, uno tocan la cítara.**Colección:** Londres, Museo Británico, B302; 1837.6-9.35.**Publicaciones:** ABV: 261.40, 691; Para: 115; Add² 68; Schefold, K., *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*. Traducción inglesa de A. Griffiths. (Cambridge, 1992): fig.27 (PART); Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres, 1991): fig.16 (PART); Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992): pl.5 (BD); *Bulletin, Museums of Art and Archaeology, University of Michigan*: 6 (1983/84) 45, figs.11-12.; CVA: Londres, Museo Británico 7, III.H.E.3, pls.(333,334) 74.3, 75.3.

CAT. 400 (Lám. 65)**BAD:** 12181 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Frag. de Hidria.**Procedencia:** 525-475.**Decoración:** Simposio, Dioniso (fragmentario), Hermes y Ariadna, sátiros de pie. Hombro- Guerrero en una emboscada.**Colección:** París, Museo del Louvre, CP10681.**Colección Previa:** Campana Collection, 10681.**Publicaciones:** CVA, París, Musée du Louvre 11, III.H.E.118, pl.(821) 148.1-2; Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), pl.14 (BD).

CAT. 401**BAD:** 5664 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Olpe**Procedencia:** Grupo de Leagro según Bothmer. 525-475.**Decoración:** Simposio, Dioniso y Ariadna, pantera.**Colección:** Geneva, Museo de Arte y de Historia, 20608.1968.**Publicaciones:** CVA, Geneva, Musée d'Art et d'Histoire 2, 38, pl.(125) 69.6-7*LIMC*, III, pl.389, DIONYSOS 760

CAT. 402**BAD:** 41296 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Frag. de Olpe.**Procedencia:** 525-475.**Decoración:** Simposio, Dioniso y Ariadna, hiedra.**Colección:** París, Museo del Louvre, 12900.**Publicaciones:** Fournier-Christol, C., *Catalogue des olpes attiques du Louvre de 550 à 480 environ* (París, 1990), pl.36, NO.56

CAT. 403**BAD:** 302330 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Frag. de Olpe.**Procedencia:** Grupo de Leagro según Beazley. 525-475.**Decoración:** Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada en un taburete con corona, mesa, perro, vides.**Colección:** Basilea, H. Cahn, HC866.**Publicaciones:** ABV, 378.249; *Dionysos, Griechische Antiken* (Ingelheim, 1.5-30.5.1965), NO.65; Kreuzer, B., *Frühe Zeichner 1500-500 vor Chr., Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn Basel* (Freiburg, 1992), 90, NO.95; Para, 163.

CAT. 404**BAD:** 6283 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Olpe**Procedencia:** Atenas. Taller del P. de Timbos según Holden. 475-425.**Decoración:** A- Simposio, Dioniso y Ariadna, jóvenes y sátiro. B- Mujer corriendo con cestas, escalón.**Colección:** Nueva York (NY), Metropolitan Museum, 75.2.2; Basilea, F. Zanotelli.

Publicaciones: Ferrari Pinney, G., Ridgway, B.S., *Aspects of Ancient Greece*, Pennsylvania (16.9-30.12.1979), 98-99, NO.46; Zanolli, F., *Archeologie Classique* (Basilea).

CAT. 405

BAD: 330913 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Italia, Spina. Clase del Vaticano G49 según Beazley. 550-500.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada en un taburete, mesa con comida, perro, vides.

Colección: Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T680; 175.

Publicaciones: ABV, 533.9; *Add²*, 132.

CAT. 406

BAD: 6342 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Clase del Vaticano G47. 525-475.

Decoración: - Simposio, Dioniso y Ariadna con sátiros.

Colección: Londres, Mercado, Ede.

Publicaciones: Charles Ede, catálogo de venta, *Pottery from Athens*, III (1976), NO.24

CAT. 407

BAD: 19459 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Etruria, Vulci. Clase de Keyside o a la Manera del Grupo de Leagro según Pfisterer Haas. 525-475.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada en un taburete, vides con uvas.

Colección: Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität, M456.

Publicaciones: CVA, Munich, 12, pl.39.2-4, BEILAGE 14.1 (incluye perfil)

CAT. 408

BAD: 31647 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Italia, Spina. P. de Sèvres 100. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso reclinado con cántaros entre Ariadna, sentada en un taburete, y un sátiro que toca la flauta.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T1359VT; 16393.

Publicaciones: CVA, Ferrara, 1, pl.22.1,5; Berti, F., and Gasparri, C., *Dioniso, mito e mistero* (Bologna, 1989), 40.8; Berti, F., and Restani, D. (eds.), *Lo specchio della musica, iconografia nella ceramica attica di Spina* (Bologna, 1988), 63; Lezzi-Hafter, A., and Zindel, C., *Dionysos, mythes et mystères: vases de Spina/ Mythos und Mysterien, Vasen aus Spina* (Kilchberg, 1991), 63, NO.6 (parte)

CAT. 409

BAD: 303255 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Clase de Keyside según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, vides

Colección: Karlsruhe, A. Vogell, 70.

Publicaciones: ABV, 426.11

CAT. 410

BAD: 303256 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Clase de Keyside según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.

Colección: París, Museo del Louvre, F347; ED42.

Publicaciones: ABV, 426.12

CAT. 411 (Lám. 63)

BAD: 303257 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Etruria, Vulci. Clase de Keyside so del P. de Sèvres según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso con cátaros y Ariadna, ambos reclinados, vides.

Colección: Compiègne, Museo Vivenel, 1033. **Nota:** la cartela del museo pone 1119

Publicaciones: ABV, 426.13, 534.9; CVA, Compiègne, Musée Vivenel, 7, pl.(108) 10.5

CAT. 412

BAD: 303322 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Clase del Vaticano G47 según Beazley. 525-475.

Decoración: Dioniso reclinado con vides y Ariadna sentada en la *kliné*, entre sátiros, mesa con comida.

Colección: Londres, mercado, Sotheby's

Colección Previa: Northwick, Spencer-Churchill

Publicaciones: ABV, 431.1; *Add²*, 111; *Para*, 185.23BIS

CAT. 413

BAD: 303323 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Clase del Vaticano G47 según Beazley. 525-475.

Decoración: Dioniso reclinado con vides, Ariadna sentada en la *kliné*, entre sátiros, mesa con comida.

Colección: Londres, mercado, Sotheby's

Colección Previa: Northwick, Spencer-Churchill

Publicaciones: ABV, 431.2; *Add²*, 111; *Para*, 185.23TER, 186

CAT. 414

BAD: 305597 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: P. de Sèvres 100 según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, vides con racimos.

Colección: Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 70.

Publicaciones: ABV, 534.9

CAT. 415

BAD: 305598 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Italia, Bologna. P. de "Daybreak" según Haspels o Grupo de Leagro/ P. de Sèvres 100 según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, vides con racimos.

Colección: Bologna, Museo Cívico Arqueológico, 63; 17352.

Publicaciones: ABV, 534.10; Berti, F., and Gasparri, C., *Dionysos, mito e mistero* (Bologna, 1989), 39.7; *Para*, 266; Haspels, C., *Attic Black-figured Lekythoi* (París, 1936), 197.19

CAT. 416

BAD: 305605 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Etruria, Vulci. Cercano al P. de Sèvres 100 o P. del Vaticano G49 según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso reclinado con Ariadna sentada, sátiro tocando la lira.

Colección: Londres, Museo Británico, B512.

Publicaciones: Haspels, C., *Attic Black-figured Lekythoi* (París, 1936), 261.20; ABV, 526.7, 534.3.

CAT. 417

BAD: 351304 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: Etruria, Vulci. Clase o Grupo de Munich 1812 según Beazley. 525-475.

Decoración: Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.

Colección: Munich, Antikensammlungen, J1345; 1812.

Publicaciones: *Para*, 180.1; CVA, Munich, Antikensammlungen 12, 26-27, BEILAGE 5.2, pl.(3207) 14.2

CAT. 418

BAD: 351639 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe
Procedencia: Italia, Spina. 525-475. P. de Atena por Beazley.
Decoración: Simposio, hombre reclinado con hiedra o pámpanos, mujer sentada, mesa con comida, perro, hiedra.
Colección: Ferrara, Mus. Nac. de Spina, T871, 176
Publicaciones: CVA: Ferrara, Mus. Nac. de Spina 2, III.H.19, pl.(2148) 23.2,4; *Para:* 264; *Add²:* 132.

CAT. 419

BAD: 2989 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe
Procedencia: Italia, Spina. 525-475.
Decoración: Simposio, hombre y mujer sentada
Colección: Ferrara, Mus. Nac. de Spina, 16275.
Publicaciones: CVA: Ferrara, Mus. Nac. de Spina 2, III.H.13, pl.(2140) 15.4-5.

CAT. 420

BAD: 3062 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Clase de Atenas 581 según Genière. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados con vides.
Colección: Palermo, Colección Mormino, 619.
Publicaciones: Giudice, F., Tusa, S. and Tusa, V., *La collezione archeologica del Banco di Sicilia* (Palermo, 1992), II, 108, D103 (parte); CVA, Palermo, Mormino, 1, pl.11.8; *Les marbres blancs dans l'antiquité* (Ginebra, 1991), 32 (color).

CAT. 421

BAD: 21243 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Clase de Atenas 581 II según Cesare. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados con hiedra.
Colección: Vibo Valentia, Museo Estatal Vito Capialbi, C50.
Publicaciones: CVA, Vibo Valentia, 26, fig.31, pl.16.3-4 (incluye perfil)

CAT. 422

BAD: 303601 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Ática. Clase de Atenas 581 según Haspels. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados en una *kliné*, sátiros y mesa con comida.
Colección: Atenas, Museo Nacional, CC923; 1060.
Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 224.3; *ABV*, 493.86; CVA, Atenas, National Museum 1, III.H.EFGH.5, pl.(015) 7.7-8

CAT. 423

BAD: 303602 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Beocia, Tanagra. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.
Colección: Atenas, National Museum, CC932; 387.
Publicaciones: *ABV*, 493.87

CAT. 424

BAD: 303603 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.
Colección: Londres, Museo Británico, B556.
Publicaciones: *ABV*, 493.88

CAT. 425

BAD: 303604 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, vides.
Colección: Malmo, Museo, 29261
Publicaciones: *ABV*, 493.89

CAT. 426
BAD: 303605 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados.
Colección: París, Museo del Louvre, F364.
Publicaciones: *ABV*, 493.90

CAT. 427
BAD: 303606 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Frag. de Lécito.
Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, sátiros bailando.
Colección: París, Museo del Louvre.
Publicaciones: *ABV*, 493.91.

CAT. 428
BAD: 303607 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito.
Procedencia: Atenas. Clase de Atenas 581 según Haspels. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado en la *kliné*, Ariadna sentada, mesa con comida, vides.
Colección: París, Cabinet des Medailles, 279.
Publicaciones: *ABV*, 493.92; Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 224.4; *CVA*, París, Bibliothèque Nationale 2, 58, pl.(465) 79.1-2.

CAT. 429
BAD: 305390 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna, entre ninfas sobre mulas.
Colección: Atenas, Mus. Nacional, E1564.
Publicaciones: *ABV*, 500.63

CAT. 430
BAD: 305391 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Israel, Bat-Yam. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Ariadna con una banda, Dioniso reclinado en la *kliné* entre sátiros, mesa con comida, hiedra.
Colección: Jerusalem, Mus. de Israel, 50.601.
Publicaciones: *ABV*, 500.64; *Para*, 231

CAT. 431
BAD: 306713 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Italia, Cumas. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.
Decoración: BD- Dioniso y Ariadna, ambos reclinados, sátiros bailando.
Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, RC238; 86324.
Publicaciones: *ABV*, 701.90BIS; Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 211.142

CAT. 432
BAD: 306989 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Atenas, Ágora. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado, Ariadna sentada, sátiros.

Colección: Atenas, Mus. del Ágora, P24108.

Publicaciones: *ABV*, 716.97BIS

CAT. 433

BAD: 306990 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Atenas, Ágora. Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.

Decoración: BD- Dioniso reclinado, Ariadna sentada con una corona, ambos en la *kliné*, entre sátiros, mesa con comida, vides.

Colección: Atenas, Mus. del Ágora, P24055.

Publicaciones: *ABV*, 716.97TER; *Add²*, 123; *Hesperia*, 62 (1993) pl.81.A (parte); *Hesperia*, 55 (1986), pl.11, NO.112.

CAT. 434

BAD: 360959 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Beazley. 525-475.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, sátiros.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, M569.

Publicaciones: *Para*, 226

CAT. 435

BAD: 390286 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Clase de Atenas 581 según Haspels. 525-475.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, en el suelo.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, 1157; CC916.

Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 225.1

CAT. 436

BAD: 390034 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Rhitsona. P. de Phanyllis según Haspels. 525-475.

Decoración: BD- Ariadna reclinada, entre Dioniso en mula (duplicado), vides.

Colección: Tebas, Mus. Arqueológico, 2685.

Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 199.11; Ure, P., *Sixth & Fifth Century Pottery from Rhitsona* (Oxford, 1927), XIV, 45

CAT. 437

BAD: 9901 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Sicilia, Gela. P. de Phanyllis según Haspels. 525-475.

Decoración: - Simposio, Dioniso y Ariadna.

Colección: Siracusa, Mus. Arqueo. Regional Paolo Orsi, 21942.

Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 199.9; Giudice, F., *I Pittori della Classe di Phanyllis*, Vol.I., (Catania, 1983), pls.3.1-3, 13.6.

CAT. 438

BAD: 361466 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Clase del Pequeño León según Beazley. 525-475.

Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, sátiros.

Colección: Gela, Museo Arqueológico, 633.

Publicaciones: *Para*, 252

CAT. 439

BAD: 14945 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: P. Mariani según Bernhard. 525-475.

Decoración: - Simposio, Dioniso y Ariadna
Colección: Varsovia, Mus. Nacional, 199189.
Colección Previa: Universidad de Konigsberg.
Publicaciones: CVA, Polonia, Musée National 1, 18-19, pl.(157) 28.1-3

CAT. 440

BAD: 340797 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras, fondo blanco **Forma:** Lécito
Procedencia: P. De Gela según Haspels. 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, entre sátiros, uno tocando el *aulós* y otro con un odre, mesa con comida, taburete.
Colección: Atenas, Mus. Nacional, 541; CC998.
Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 208.49, 80, pls.23.2A-B, 27.2; *Add²*, 118; Boardman, J., *Athenian Black Figure Vases* (Londres, 1974), fig.235.1, 2; *Para*, 214.49, 215.

CAT. 441

BAD: 19408 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado en la *kliné* con su ritón, Ariadna sentada, ninfas, una sobre un taburete, mesa con comida.
Colección: Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery, X2131; 5025A.
Colección Previa: Deepdene, Hope.
Publicaciones: Robertson, M., *Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery*, Port Sunlight (Liverpool, 1987), pl.23A-B.

CAT. 442

BAD: 29821 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso reclinado con el ritón, Ariadna sentada, sátiro bailando, vides.
Colección: Erbach, Grafliche Sammlung, 9.
Publicaciones: Heenes, V., *Die Vasen der Sammlung des Grafen Franz I. von Erbach zu Erbach*, Peleus 3 (Mannheim und Bodenheim, 1998), pl.24-6 (BD)

CAT. 443

BAD: 44852 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Italia, Metaponto. 500-450.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados en la *kliné*, entre mujeres en taburetes, vides.
Colección: Metaponto, Museo Civico, 147145.
Publicaciones: San Pietro, A., *La ceramica a figure nere di San Biagio* (Metaponto) (Galatina, 1991), 138, NO.8 (color)

CAT. 444

BAD: 1212 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito
Procedencia: Grupo de Leagro según Giudice. 525-475.
Decoración: - Simposio, Dioniso y Ariadna entre un hombre y un joven.
Colección: Gela, Museo Archeologico, N1.
Publicaciones: CVA, GELA, 3, pls.1.1, 2, 2.1, 3.

CAT. 445

BAD: 390095 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Negras **Forma:** Frag. Lécito
Procedencia: 525-475.
Decoración: BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados en la *kliné*.
Colección: Palermo, Mus. Arqueo. Regional.
Publicaciones: Haspels, C., *ABL* (París, 1936), 208.53.

CAT. 446**BAD:** 306767 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** Italia, Ruvo. Cercano al P. de Safo según Beazley. 500-450.**Decoración:** BD- Simposio, Dioniso y Ariadna reclinados, jóvenes bailando.**Colección:** Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, H2818; 81279; M1090.**Publicaciones:** *ABV*, 702

CAT. 447 (Lám. 73)**BAD:** 2938 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** P. Acheloos según N. Kunisch. 510 a. C.**Decoración:** Mujer sentada en un *diphros* huele una flor, le sigue un sátiro que alza un cántaros hacia Dioniso que esta sobre su *kliné*, debajo un perro. Al lado está Ariadna que tiene en brazos a un bebé.**Colección:** Bochum-Ruhr, S 496.**Publicaciones:** N. Kunisch, *Antiken der Sammlung. Julius C. Und Margot Funke*, Ruhr-Universität Bochum, Bochum, 1972: p. 84, no.76; CVA, Bochum, 1, pl. 39; Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 448**BAD:** 302335 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** 550-500. Grupo de Leagro por Beazley**Decoración:** Simposio. Dioniso en la *kliné*, sostiene su cántaros, a sus pies está sentada Ariadna. Sátiros, uno con crótalos y flauta, otro con una enócoe y un ánfora apuntada. Vides.**Colección:** París, Mus. Rodin 241 y 946**Publicaciones:** CVA: París, Mus. Rodin, 22, pls.(702,704) 14.10, 16.1-4; *ABV*: 378.254; *Add*²: 100; Haspels, C., *ABL* (París, 1936): 54.

CAT. 449**BAD:** 9019211 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Lécito**Procedencia:** P. de Gela según N. Kunisch. 525-475.**Decoración:** BD- Simposio, Dioniso reclinado con cántaros, sátiro que se le acerca con un enócoe. A un lado, Ariadna sentada en un taburete con un flor en la mano y a otro, Hermes.**Colección:** Bochum-Ruhr, S 149**Publicaciones:** CVA, Bochum, 1, pl. 47-48 (4052) 40.1-4.7.

4. LOS HIJOS DE ARIADNA.**CAT. 448****BAD:** **Fábrica:** Ateniese**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Frag. Ánfora de cuello.**Procedencia:** Exequias por Mommsen. H. 530 a. C.**Decoración:** Dioniso y Ariadna como *kurotrophos*. El dios sostiene un cántaros del que salen dos ramas de hiedra que probablemente lleva en su otra mano.**Colección:** Reggio Calabria, Mus. Nac.**Publicaciones:** *Para* 61; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005. (Taf. 6,1)

CAT. 449**BAD:** **Fábrica:** Ateniese**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzuda.**Procedencia:** Exequias por Bothmer. H. 530 a. C.**Decoración:** Dioniso con el ritón frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos, rodeados por el tíaso.**Colección:** Nissan-lez-Ensaune**Publicaciones:** Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005. (taf. 7.2)

CAT. 450

BAD: 310380 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Londres B 213. 540-530

Decoración: Dioniso con ritón y rama de hiedra, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos, a su lado un sátiro.

Colección: Londres, British Mus. B 213.

Publicaciones: ABV 143,1; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005. (Taf. 10,1)

CAT. 451

BAD: 310381 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzuda.

Procedencia: P. de Londres B 213. 540-530.

Decoración: Dioniso con ritón y rama de hiedra, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos, flanqueados por dos sátiros, uno hace el gesto del *skopeuma*.

Colección: Tarquinia Mus. Nac., RC 4796

Publicaciones: ABV 143,2; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005. (Taf. 11,1)

CAT. 452

BAD: **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. del Vaticano 359. 540-530.

Decoración: Dioniso con ritón y rama de vid, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos. Detrás del dios aparece Hermes.

Colección: Roma, Vaticano 359

Publicaciones: ABV 142; *Para* 59; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf. 10,2)

CAT. 453 (Lám. 69)

BAD: 310371 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzuda.

Procedencia: P. de la Torre Blanca (Towry-White). 540-530.

Decoración: Dioniso con ritón y rama de vid, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos, detrás un joven con rama de hiedra en la mano. En el extremo izquierdo está Hermes.

Colección: Londres, British Mus. 1836 (B 168)

Publicaciones: ABV 142, 3; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf. 11,2)

CAT. 454

BAD: 310381 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzuda.

Procedencia: 530-520.

Decoración: Dioniso con ritón y rama de vid, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos, detrás un sátiro. A la espalda de Dioniso otros dos sátiros.

Colección: Tarquinia, Mus. Nac., RC 2449

Publicaciones: CVA 2 (1956) Fig. 24,1; LIMC, s.v. "Staphilos" 576; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf. 12,3)

CAT. 455

BAD: **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia:

Decoración: Dioniso con ritón y rama de vid, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos. Hermes aparece por la izquierda.

Colección: Oxford, University of Mississippi 1977.3.61.

Publicaciones: Robinson, D. M., *AJA*, 60, 1956, Pl. 4; Shapiro, *Tyrants*, Pl. 54; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf. 12,1,2)

CAT. 456**BAD:** 352393 **Fábrica:** Ateniense**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Ánfora panzada.**Procedencia:** 540-530**Decoración:** B- Dioniso (con nombre) con cántaros y vides, Ariadna con dos gemelos, flanqueados por un sátiro y una ninfa que bailan. A- Heracles y el león de Nemea, Atenea, Iolao sosteniendo una maza.**Colección:** Philadelphia, University of Pennsylvania Mus. MS 3497.**Publicaciones:** *Para* 318; Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf. 8,2; 9,3); Shapiro (1989) lám. 54a.

CAT. 457**BAD:** Fábrica: Ateniense**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Hidria**Procedencia:** P. del Vaticano 359 o P. de Schaukel por Böhr. 540-530.**Decoración:** Dioniso con ritón y rama de vid, frente a Ariadna *kurotrophos*, con dos hijos. A la derecha está Hermes y al otro extremo un sátiro baila.**Colección:** Bremen, Slg.; Mercado, Christie's 5.5.1979**Publicaciones:** Mommsen, H., "Dionysos und sein Kreis im Werk des Exequias", *Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, ed. 2005 (Taf.11,3).

5. LAS CABEZAS COLOSALES: ¿ÁNODOS O SINÉCDOQUE?**CAT. 458****BAD:** 300527 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Copa de Siana**Procedencia:** Atribuido al entorno del P. C según Beazley. 575-555**Decoración:** A2 – Perseo; AB1 – Animales; B2 – Jinete; I – Cabezas de Dioniso y Ariadna.**Colección:** Pregny, Baron E. de Rothschild; París, Baron E. de Rothschild**Publicaciones:** *ABV*, 60

CAT. 459 (Lám. 79)**BAD:** 10072 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Copa A**Procedencia:** 550-500. Manera del P. de Kallis según Bothmer**Decoración:** A- Cabezas de Dioniso y una mujer entre ojos. B- Cabezas de hombre y mujer entre ojos.**Colección:** Beverly Hills (CA), Summa Galleries: XXXX10072; Texas, Hunt Col.: 3; Nueva York (NY), Mercado, Sothepor's: XXXX10072**Publicaciones:** *Wealth of the Ancient World, the Hunt Collections* (Fort Worth, 1983): 50-51, NO.3 (A, B); Summa Galleries, Beverley Hills, catálogo de ventas: 1 (1981), NO.4, portada (A, color de B); *Revue Archeologique*: 1986, 1, 13, Fig.7 (B); Sothepor's, *The Nelson Bunker Hunt Collection*, Nueva York, 19.6.1990 (Nueva York, 1990): NO.3 (A, B, parte) y Jouanna, J. y Villard, L., *Vin et Santé en Grèce Ancienne*, BCH Supplement 40 (París, 2002): pl.3.1-3 (A, parte de A y B).

CAT. 460 (Lám. 76)**BAD:** 310289 **Fábrica:** Ática 550-525**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Copa de labio de los Pequeños Maestros**Inscripción:** *Firma:* Epitimos Epioiesen**Procedencia:** Etruria Vulci. Ceramista Epitimos por su firma. Cercano a Lidos según Beazley.**Decoración:** A1 – Cabeza de Dioniso; AB2 – inscripción entre leones; B1 – Cabeza de mujer (Ariadna); I – Guerrero desmontando de su caballo, jinete.**Colección:** Nueva York (NY), Mus. Metropolitano, 25.78.4**Publicaciones:** *ABV*, 119.9; *Para*, 48; CVA, Nueva York (NY), Mus. Metropolitano 2, 6-7, pls.(500, 527) 10.12A-F, 37.12

CAT. 461 (Lám. 80)**BAD:** 282 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas.**Procedencia:** Italia, Etruria. 550-500.

Decoración: A-Bustos de Dioniso y una mujer entre sátiros y ninfa con crótalos, bajo el asa derecha, un ojo. B- Dioniso guía una mula sobre la que va una ninfa, detrás un sátiro lleva un odre.

Colección: Colección Campana. 132; París, Mus. del Louvre F3311

Publicaciones: Berard, C., *Anodoi* (Roma, 1974): pl.5, Fig.16 (A), CVA, París, Mus. del Louvre 2, III.HE.4, pls.(076,077) 4.7, 5.1.4; *Dacia, Revue d'Archeologie et d'Histoire Ancienne*: 27 (1983), pl.AT 59, fig.8.7 (A); *Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica* (Roma, 1829-91): 6-7, pl.7 (dibujos de A, B) y *LIMC* III, pl.300, DIONISO 52 (A).

CAT. 462

BAD: 5736 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Cratera de columnas

Procedencia:

Decoración: A – Cabezas de Dioniso y Ariadna, vides; B – Mujer o ménade sobre un toro, vides

Colección: Malibú (CA), Mus. J. Paul Getty, 75.AE.80.

Publicaciones: *J. Paul Getty Museum Journal*, 5 (1977), 135, Fig.3A-B (A, HYLE); Fotografías en el Archivo Beazley.

CAT. 463

BAD: 301854 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Enócoe

Procedencia: P. de Rycrdet según Beazley.

Decoración: BD – Árbol de palma entre cabezas de mujer (Ariadna) y Dioniso con ritón.

Colección: Eton, College Mus.

Publicaciones: *ABV*, 337.30; *Add²* 92.

CAT. 464

BAD: 305312 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: Atenas. Clase de Atenas 581 según Beazley. 520-500

Decoración: BD – Cabezas de Dioniso y Ariadna

Colección: Boston (MA), Museo de Bellas Artes, R337; 92.2060.

Publicaciones: *ABV*, 497.192.

CAT. 465

BAD: 330332 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Negras **Forma:** Lécito

Procedencia: P. relacionado con el Grupo del Vaticano G 52 según Beazley.

Decoración: BD – Cabezas de hombre y mujer (Dioniso y Ariadna), entre jóvenes

Colección: Atenas, Mus. Nacional, CC725; 930; 1699.

Publicaciones: Haspels, C., *Attic Black-figured Lekythoi* (París, 1936), 67, pl.19.2 (parte); *ABV*, 462.1; *Add²* 116; *Para*, 203.

II. FIGURAS ROJAS (Arcaico y clásico).

A. TRADICIÓN E INNOVACIÓN.

1. EPIFANÍA.

CAT. 466

BAD: 23802 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Copa, frag.

Procedencia: Italia, Gravisca. P. Nicóstenes según Huber. 525-475.

Decoración: A- Dioniso con vides y cántaros, Ariadna, ambos sentados en taburetes con piel de pantera, sátiros bailando, uno con enócoe y otro con flauta, ninfa o ménade con serpientes y antorcha. B- Hombre (simposio?).

Colección: Gravisca, Excavation, 74.10078; 74.5390bis; 73.15069; 74.898.

Publicaciones: Huber, K., *Gravisca, Scavi nel santuario Greco, La ceramiche Attiche a figure rosse* (Bari, 1999), 40, NO.87.

CAT. 467 (Lám. 88)**BAD:** 200019 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Ánfora de cuello.**Procedencia:** "Sundry Early RF PS" según Beazley. 550-500.**Decoración:** A- Dioniso con vides y Ariadna, ambos sentados. B- Dioniso sentado con vid y cántaros, sátiros.**Colección:** Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 03.790.**Publicaciones:** *ARV*² 11.2; *Add*², 151.

CAT. 468 (Lám. 89)**BAD:** 8865 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Ánfora de cuello.**Inscription:** Firmado: PHANPHAIOS EPOIEI**Procedencia:** Ceramista Panfeo, firmado. 525-475.**Decoración:** A- Dioniso con vides, sátiro. B- Ariadna, sátiro.**Colección:** Zurich, Universidad, LOAN8865.**Publicaciones:** *AJA*, 89 (1985), lám.1, fig.2 (parte); *Museum Helveticum*, 38 (1981), AT 240, lám.1-4.

CAT. 469**BAD:** 207147 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de volutas.**Procedencia:** P. de Altamura según Beazley. 500-450.**Decoración:** A- Dioniso con tirso, Ariadna con flor. B- Sátiro y ninfa.**Colección:** Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, 17886.**Publicaciones:** *ARV*², 590.5; *Para*, 393; Prange, M., *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt, Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit* (Frankfurt, 1989), pl.23.A11 (B)

CAT. 470**BAD:** 200054 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas. **Forma:** Hidria**Procedencia:** Etruria, Vulci. "Sundry Early RF PS" según Beazley. 550-500.**Decoración:** Dioniso con ritón y vides y Ariadna, entre sátiros. Guerreros, carros, escudos, delfín.**Colección:** Munich, Antikensammlungen, J56; 2418.**Publicaciones:** *ABV*, 342.1; *ARV*² 12.7, 1618; *Add*, 72; *Add*², 151; *Para*, 154; *CVA*, Munich, Antikensammlungen 5, 13-14, lám.(933, 934, 936, 941) 218.1, 219.1-2, 221.1, 226.1.7

CAT. 471**Nº del BAD:** 200182 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras rojas **Forma:** Hidria**Procedencia:** Etruria, Vulci, 525-475

Atribuido a Grupo de Pioneros por Beazley

Decoración: BD – Hermes, Dioniso con cántaros, Ariadna, Poseidón, Anfítrite**Decoración:** S – Guerreros montado en carros, arquero, perro, escudo, heron.**Colección:** París, Museo del Louvre, G41.**Publicaciones:** *ARV*², 33.8; *Add*, 75; *Add*², 157; *Hesperia*, 60 (1991) pl.124 (parte de BD); *CVA*, París, Musée du Louvre 6, III.Ic.39, pl.(430) 51.1-5.

2. CARROS**CAT. 472 (Lám. 92)****BAD:** 212579 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras rojas **Forma:** Copa.**Inscripción:** *Kalos/Kale*: PANAITIOS KALOS**Procedencia:** Etruria, Vulci. P. de Magnoncourt según Beazley.**Decoración:** A- Dioniso subiendo en un carro con cántaros, sátiros, ninfa o ménade con una serpiente y con tirso. B- Ariadna subiendo en un carro, sátiros con liras y flautas, ninfas o ménades con tirsos y *pardalis*, una bailando. I- Sátiro con una piel y ninfa o ménade con tirso.**Colección:** Nueva York (NY), Museo Metropolitano, 41.162.6.

Publicaciones: ARV², 1605.26; 456.2; Add², 243; CVA, Fogg, Museum and Gallatin Collections, 97, pls.(395, 397) 47.5, 49.2A-B.

CAT. 473 (Lám. 90)

BAD: 202367 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: Italia, Ruvo. Myson según Beazley.

Decoración: A- Ariadna sobre un carro, Dioniso con vides y cántaros, leopardo. B- Centauromaquia, centauros con troncos de árbol y piedras sobre un guerrero caído (Ceneo?), guerrero.

Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 81399; H2410; M1210.

Publicaciones: ARV², 239.18; Add, 100; Add², 201; LIMC, V, pl.569, KAINEUS 36 (B); Para, 349; Scheibler, I., *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe*, 2nd ed. (Munich, 1995), 183, fig.162 (A)

CAT. 474

BAD: 206425 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: P. del Cerdo según Beazley.

Decoración: A- Ariadna montando en carro, Dioniso con vid y cántaros. B- Atletas entrenando.

Colección: Austin (TX), Museo de Arte de Jack S. Blanton.

Colección Previa: Londres, mercado, Christie's; Northampton, Castle Ashby, 73.

Publicaciones: ARV², 562.1; Add, 127; Add², 260; *Opuscula Atheniensia: Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*, 20 (1994) 164, fig.1 (A); CVA, Northampton, Castle Ashby, 30, pl.(705) 50.1-3.

CAT. 475 (Lám. 91)

BAD: 206426 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: P. del Cerdo según Beazley.

Decoración: A- Anfítrite subiendo a un carro. Poseidón. B- Ariadna subiendo a un carro, Dioniso con vid y cántaros.

Colección: San Petersburgo, Mus. Estatal del Hermitage, B4302.

Publicaciones: ARV², 562.2; Para, 513.

CAT. 476

BAD: 216074 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: Italia, Spina. P. de Nápoles según Beazley.

Decoración: A- Ariadna en un carro, Dioniso con Tirso, sátiro. B- Mujer entre jóvenes con mantos y bastones.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T814A.

Publicaciones: ARV², 1097.12; Add², 328; Para, 450.

3. SIMPOSIO

CAT. 477 (Lám. 96)

BAD: 217212 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Copa.

Procedencia: Etruria, Vulci. Pintor de Codro por Smith. 450-400.

Decoración: A- Simposio, Zeus y Poseidón, ambos reclinados con fíalas, Hera y Anfítrite con alabastron, ambas sentadas en las *klinai*, Ganímedes, mesas y columna. B- Simposio, Dioniso con fíala y tirso, Ares con lanza, ambos reclinados, Ariadna sentada en una *kliné*, Afrodita con cántaros, sátiro (*Comos*), mesas. I- Simposio, Hades reclinado con una fíala y una cornucopia, Perséfone sentado en una *kliné* con granada (*ῥ*), mesa.

Colección: Londres, Museo Británico, E82; 1847.9-9.6

Publicaciones: ARV², 1269.3; Add², 356; Bemann, K. *Fullhorner in klassischer und hellenistischer Zeit* (Frankfurt, 1994), 308, fig.10 (I); Pearson, M.P. and Richards, C., *Architecture and Order, Approaches to Social Space* (Londres, 1994), 109, fig.5.3 (dibujo de I, A, B); Murray, O., and Tecusan, M. (eds.), *In Vino Veritas* (Londres, 1995), 146-148, figs.1-3 (I, A, B)

CAT. 478 (Lám. 93)

BAD: 15922 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera-psiker.

Inscripción: *Kalos/Kale*: STATOS [KA]LOS

Procedencia: Pintor de Troilos según Boardman. 480 a. C.

Decoración: A- Simposio, Dioniso, Ariadna, Heracles y Nike, Atenea sentada. B- Dioniso sentado, Hera, Zeus, Atenea, Apolo con su cítara, Leto. R- Erotes

Colección: Nueva York (NY), Museo Metropolitano, 1986.11.12.

Colección Previa: Londres, mercado, Christie's.

Publicaciones: *Add²*, 399; *LIMC*, s.v. "Heracles", 1505, III; Carpenter, T.H., *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford, 1997), pl.27B (A); Christie's, *Review of the Season*, 1986, 358 (parte de A, color); Christie, *Manson and Woods*, catálogo de venta, 16.7.1986, 38-39, NO.141 (incluye color); Wolf, S. R., *Herakles beim Gelage: eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche. Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei* (Colonia, 1993), figs.54-55 (A, UH)

CAT. 479 (Lám. 97)

BAD: 46158 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Italia, Norte, Sirolo. Pintor de Cadmo. 450-400.

Decoración: Dioniso reclinado, Ariadna sentada con cetro, erotes, uno sentado, uno con lanza y escudo, ninfas, una danzante, alguna con cestas con uvas, una con cántaros; otras sentadas, una tocando la flauta, un dinos.

Colección: Ancona, Museo Arqueológico Nacional, 25337.

Publicaciones: *La ceramica attica figurata nelle Marche*, Mostra didattica, Mus.Arch.Naz. delle Marche-Ancona, Ancona-Palazzo Ferretti, Primavera 1982 (Ancona, 1991), 35, fig.8 (color de A)

4. EL RETORNO DE HEFESTO.

CAT. 480 (Lám. 98)

BAD: 362 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Enócoe

Procedencia: Atenas, 450-400.

Decoración: Retorno de Hefesto, Dioniso reclinado con Ariadna, Hefesto conducido por un sátiro.

Colección: Atenas, Museo Nacional, 16258.

Publicaciones: Brommer, F., *Hephaistos* (Maguncia, 1978), lám.9.1; Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), lám.7; *JHS*, 65 (1945) 39, fig.3 (detalle); S., Papaspyridi, "Vases from Odos Pandrosou", 38-44; *LIMC*, IV, lám.390, HEPHAISTOS 110 (detalle).

CAT. 481 (Lám. 99)

BAD: 215253 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de volutas.

Procedencia: Italia, Norte, Bologna. 450-400. Pintor de Dinos por Riezler.

Decoración: Retorno de Hefesto, en mula, Dioniso y Ariadna con címbalos, ambos reclinados, Hera sentada en una silla, sátiros, uno con tirso y *odre*, uno tocando flautas, ninfas con *tympanon* y tirsos, uno con niño, león.

Colección: Bologna, Museo Cívico Arqueológico, 283.

Publicaciones: *ARV2*, 1151.1; *Add²*, 336; Carpenter, T.H., *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford, 1997), lám.40B (B); *LIMC*, IV, lám.424, HERA 317 (detalles); Matheson, S.B., *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens* (Madison, 1995), 160-161, lám.138-139; Miller, M.C., *Athens and Persia in the Fifth Century BC, A study in cultural receptivity* (Cambridge, 1997), lám.133 (detalle); *Para*, 457; Schone, A., *Der Thiasos, Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs.v.Chr.* (Goteborg, 1987), lám.5, 6.1 (A, detalles de B); *Opuscula Atheniensia: Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae*, 21 (1996) 182, fig.12 (detalles)

B. INNOVACIÓN.

1. ARIADNA ABANDONADA Y ENCONTRADA

CAT. 482

BAD: 202898 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Hidria
Procedencia: Etruria, Vulci. P. Syleus por Beazley. 500-450.
Decoración: - Teseo, abandonando a Ariadna, Atenea y Dioniso, agarrando a Ariadna
Colección: Berlín, perdida, F2179.
Publicaciones: ARV², 252.52, 1639; AW, 1988, SONDERNUMMER, 22, fig.33 (parte); *Add*, 101; *Add*², 203; De Simone, A., *L'area archeologica Etrusco Sannitica di Fratte* (Salerno, 1989), 9.1-2; Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres, 1991), fig.249 (dibujo); LIMC, VIII, pl.330, AIGIS 2 (parte de BD); *Para*, 350; REA, 94 (1992) 142 fig.2 (parte); Robertson, C.M., *The art of vase-painting in classical Athens* (Cambridge, 1992), 123, fig.126.

CAT. 483 (Lám. 105)

BAD: 213727 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Frag. de cratera de cáliz.
Procedencia: Italia, Sur, Tarento. Grupo de Polignoto por Beazley. 475-425.
Decoración: Sátiro (ι) con Enócoe y cántaros, Dioniso (con nombre) con tirso, Ariadna (con nombre) reclinada, Hímeros (con nombre) con fíala.
Colección: Tübinga, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., 5439
Publicaciones: ARV², 1057.97; *Add*, 157; *Add*², 322; Avagianou, A., *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion* (Berna, 1991), lám.188 (dibujo de A); *Para*, 445; Shapiro, H.A., *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC* (Zurich, 1993), 115, fig.66 (A); Simon, E., *Ausgewählte Schriften*, I, Griechische Kunst (Maguncia, 1998), 146, fig.12.6.

CAT. 484 (Lám. 101)

BAD: 16079 **Fábrica:** Ática.
Técnica: Figuras rojas **Forma:** Hidria
Procedencia: P. de Londres E 363 por Slehoferova. 475-425.
Decoración: Teseo, dirigido por Atenea, huye. Ariadna y Dioniso, mujer con corona, arroyo y tirso en el suelo.
Colección: Basilea, H. Cahn.
Publicaciones: AK, 29 (1986) 84, fig.1 (dibujo), lám.13.1, 14.1-2, 15.4; Schefold, K., Jung, F., *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (Munich, 1988), 259-260, figs.310A-B (dibujo)

CAT. 485 (Lám. 102)

BAD: 215692 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de cáliz.
Procedencia: Camarina. Pintor de Cadmo. 450 a. C.
Decoración: A- Dioniso se aproxima a Ariadna, sentada y coronada por Eros. Teseo parte hacia su nave, coronado por Atenea, debajo está Poseidón. B- Competición entre Apolo y Marsias, Atenea y Ártemis.
Colección: Siracusa, MR. 17427
Publicaciones: ARV² 1184, 4; *Add* 167; LIMC, Vol. III, ARIADNE 94.

CAT. 486 (Lám. 104)

BAD: 220521 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras rojas **Forma:** Pélice
Procedencia: Grupo del Pintor de Nápoles 3235 por Beazley. 450-400.
Decoración: A - Dioniso (sin barba), Sátiros, uno con antorchas, otro con *tympanon* (llamados Atyllos, Sybas, Eurytion), ninfas, algunas con tirsos, otra con un pájaro (llamadas Panyise, Podyerate, Irene, Erato) *Pothos* con *tympanon*.
Decoración: B - Teseo y el Minotauro, mujer con fíala (Ariadna, llamada, Ariada)
Colección: Desconocida; París, Privada, Raoul-Rochette.
Publicaciones: ARV², 1316.3; Shapiro, H.A., *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC* (Zurich, 1993), 47, fig.9 (Dibujo de A)

CAT. 487 (Lám. 107)

BAD: 30690 **Fábrica:** Ática
Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Coe.
Procedencia: 450-400.
Decoración: Dioniso con tirso, Ariadna sentada, durmiendo.

Colección: París, Museo del Louvre, CP12056.

Publicaciones: Christiansen, J., Melander, T., *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 31.8.-4.9.87 (Copenhage, 1988), 330, Fig. 3 A-B; Lezzi-Hafter, A., *Der Eretria-Maler*, Werke und Weggefaharten (Maguncia, 1988), lám.142A-B

2. CONVENCIONES ICONOGRÁFICAS PARA LA UNIÓN DE DIONISO Y ARIADNA.

2.1 LA PERSECUCIÓN ERÓTICA.

CAT. 488 (Lám. 112)

BAD: 202837 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: Etruria, Cerveteri. P. de Harrow según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso persiguiendo a Ariadna. B- Mujer huyendo.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, 50471.

Publicaciones: Mingazzini, P., *Vasi della Collezione Castellani*, vol. 2 (Roma, 1971): pls.123.5, 124.1-3, NO.653 (A,B); Kaempf-Dimitriadou, S., *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs.v .Chr.* (AK Beiheft 11, 1979): pl.21.2 (A); *Add*², 206; *Add*, 103; *ARV*², 272.1.

CAT. 489 (Lám. 111)

BAD: 202838 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Harrow según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso persiguiendo a Ariadna. B- Mujer huyendo.

Colección: Oxford (MS), Col. Robinson; Mississippi, Universidad, 1977.3.87A-B.

Publicaciones: Shapiro, H. (ed.), *Art, Myth and Culture, Greek Vases from Southern Collections* (Tulane, 1981): 37, NO.10 (A,B); CVA, Baltimore, Robinson Collection 2, 25, pl.(272) 29.2A-B; *Add*², 272, 2.

CAT. 490 (Lám. 113)

BAD: **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Kelebe

Procedencia: Spina. Pintor del Frutteto. 470-460.

Decoración: En la cara A Dioniso, con un *ritón* y con una rama de vid sigue a Ariadna, que se vuelve haciendo el gesto de la *anakalypsis*, a los lados dos sátiros flanquean a la pareja. Por el otro lado hay dos jóvenes conversando con una muchacha.

Colección: Ferrara, Mus. Arqueo. Nac., inv. 2818.

Publicaciones: *ARV*², 524, 23; *Add* 124; Alfieri 1979 nr 53.

CAT. 491 (Lám. 114)

BAD: 214724 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Hidria.

Procedencia: Italia, Sur, Nola. Cercano al pintor de Orestes. 475-425.

Decoración: Dioniso, con tirso, y Ariadna sátiro sentado en una roca, tocando la flauta, mujer, Eros sentado con lazos, cojín.

Colección: Londres, Mus. Británico, E184.

Publicaciones: *ARV*², 1113.4; *Add*², 330; CVA, Londres, Mus. Británico 5, III.Ic.14, lám.(330) 80.3

CAT. 492

BAD: 207024. **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Enócoe.

Procedencia: Pintor de los Nióbidas por Beazley. 475-425.

Decoración: Dioniso con tirso y cántaro, persiguiendo a Ariadna, Eros con un lazo.

Colección: París, Cabinet des Medailles 460.

Publicaciones: *ARV*², 606.83; *Add*, 130; *Add*², 267.

CAT. 493 (Lám. 110)

BAD: 213247 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Escifo

Procedencia: Pintor de Lewis por Beazley. 475-425.

Decoración: A- Dioniso corriendo con un tirso persiguiendo a B- Ariadna.

Colección: Nueva York, (NY), Mus. Metropolitano, 56.171.59

Publicaciones: ARV², 973.13; *Para*, 435.

CAT. 494

BAD: 11703 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Frag. de cratera de campana.

Procedencia: Chipre, Kition. 425-375.

Decoración: Zeus persiguiendo a Egina o Dioniso y Ariadna, Eros.

Colección: Nicosia, Museo de Chipre: 5297B; 4395; 2430; 1519.

Publicaciones: *Excavations at Kition, IV, the Non-Cypriote Pottery* (Nicosia, 1981), lám.40.36A-B

2.2 LAS BODAS.

CAT. 495

BAD: 204078 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** fragmentos

Procedencia: Atenas, Acrópolis, 500-450

Atribuido al Pintor de Brygos por Karouzou

Decoración: - Dioniso con Ariadna (?) (*Cheir epi Karpo*)

Colección: Atenas, Museo Nacional, Acrópolis Col.

Publicaciones: ARV², 381.181

CAT. 496

BAD: 207147 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de volutas

Procedencia: P. de Altamura según Beazley. 500-450

Decoración: A- Dioniso con Ariadna, ella está velada por su *pharos*, lleva la *stephane* y sostiene una flor en alto. (*Cheir epi Karpo*). B- Sátiro y ninfa.

Colección: Roma, Mus. Vaticanos: 17886.

Publicaciones: ARV² 590, 5; *Para* 393; Prange, M., *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt, Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit* (Frankfurt, 1989): pl.23.A11 (B).

CAT. 497 (Lám. 122)

BAD: 28626 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de campana

Procedencia: desconocida. 500-450. Pintor de Mykonos por Neils

Decoración: A- Boda de Dioniso y Ariadna, Poseidón con tridente, mujeres, una con lazo, otra con antorchas (Semele?), Eros volando con un lazo.

AH- Nike volando con banda de tela, Eros volando con lazo.

B- Apolo con cítara y fíala, Artemis con antorcha y Enócoe, Leto con fíala, Hera o Afrodita con cetro, columna.

Colección: Reading (PA), Museo de Arte, 32.772.1

Publicaciones: Oakley, J.H. et al., *Athenian Potters and Painters, The Conference Proceedings* (Oxford, 1997), 231-236, figs.1-11 (dibujos); Jenkins, I., *Adam Buck's Greek Vases*, British Museum Occasional Papers 75 (Londres, 1989), 11, figs.10.9, 12.10; Reeder, E.D., et al., *Pandora, Women in Classical Greece* (Baltimore, 1995), 63, Fig.2 (dibujo)

CAT. 498 (Lám. 116)

BAD: 41970 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Lecánide.

Procedencia: Italia, Norte, Spina. 425-375.

Decoración: Dioniso con tirso y Ariadna sentados en una roca, mujeres, alguna sentada, erotes, alabastro, lutróforo.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T268AVP; 6428.

Publicaciones: Berti, F., and Gasparri, C., *Dioniso, mito e mistero* (Bologna, 1989), 45.12; Berti, F., and Guzzo, P.G. (eds.), *Spina, Storia di una città tra Greci ed Etruschi* (Ferrara, 1993), 215, fig.181; Lezzi-Hafter, A., and Zindel, C., *Dionysos, mythes et mystères: vases de Spina/ Mythos und Mysterien, Vasen aus Spina* (Kilchberg, 1991), 64, NO.10 (detalle).

CAT. 499 (Lám. 123)**BAD:** 43099 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Estammos fálico**Procedencia:** Italia, Norte, Spina. 475-425. 380-60 por Arias.**Decoración:** BD1- *Symposion*, Dioniso y Ariadna reclinados, sátiros, lámpara.

BD2- Erótico, mujeres desnudas, una arrodillada, jóvenes, uno tocando la lira, sátiros, uno con escifo, mujer, columna.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T128.**Publicaciones:** Aurigemma, S., *La necropoli di Spina in Valle Trebbia* (Roma, 1960-65), I, lám.19, 37 (detalles); Malnati, L., and Manfredi, V., *Gli Etruschi in Val Padana* (Milan, 1991), lám.55.2.11(detalle); *Prospettiva Rivista dell' arti antica e moderna* (Siena), 72 (1993) 44, fig.3, NO.3 (detalle); *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell' Arte*, 17 (1994) 37-42, figs.33-41; Berti, F., and Guzzo, P.G. (eds.), *Spina, Storia di una città tra Greci ed Etruschi* (Ferrara, 1993), 52, fig.44.2.11 (detalle).

CAT. 500 (Lám. 124)**BAD:** 46016 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Coe**Procedencia:** desconocida. 450-400.**Decoración:** Ariadna (desnuda) sentada y Dioniso reclinados en una cama o *kliné*, sátiro con copa, mesa con comida.**Colección:** Brindisi, Museo Arqueológico Provincial**Publicaciones:** Marinazzo, A., *The Museum in the Town, Provincial Archaeological Museum "F. Ribezzo"*, Brindisi (Brindisi, n.d.), 35, fig.14 IZQ (color)

CAT. 501 (Lám. 125)**BAD:** 15851 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Enócoe**Procedencia:** desconocida. Principios del IV.**Decoración:** Dioniso sobre una *kliné* saluda a una mujer que se acerca con un portador de antorchas**Colección:** Nueva York, MMA 06.1021.183.**Publicaciones:** Metzger, H., *Recherches sur l'imagerie athenienne* (París, 1965): PL.27.2; Sambon, A., *Vases antiques de terre cuite: Collection Canessa* (París, 1904): pl.8, NO.111 ; Hoorn, G. van, *Choes and Anthesteria* (Leiden, 1951): fig.105, NO.745; *LIMC* III, pl.339, DIONYSOS 373, 391, DIONYSOS 781.

CAT. 502 (Lám. 120)**BAD:** **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Epíquisis**Procedencia:****Decoración:** Ariadna sobre una *kliné* con cojines, abre su velo y muestra sus pechos a Dioniso que está en frente apoyado sobre algo que se ha perdido, también con el torso desnudo y con tirso. Se le acerca un Eros que probablemente lleve una guirnalda, a su derecha se ve un cántaros que alguien le ofrece. A la izquierda otro Eros sobre el cojín de la *kliné* parece que pone algo en la cabeza de Ariadna.**Colección:** Suiza privada**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive

CAT. 503 (Lám. 117)**BAD:** 12115 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas. **Forma:** Lecánide.**Procedencia:** 425-375.**Decoración:** Escena de tocador de Ariadna, acompañada por Dioniso. Un Eros se acerca al dios, mientras dos ninfas atienden a Ariadna, un sátiro.**Colección:** Bruselas, Mus. de Arte 1015**Publicaciones:** CVA, Bruselas, Musée Royaux du Cinquenaire 1, III.ID.2, pl. (040) 4..3A.3B.3C.3D ; Fotografías en el Archivo Beazley.

CAT. 504 (Lám. 119)**BAD:** 41894 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas. **Forma:** Hidria.

Procedencia: 425-375.

Decoración: - Simposio, Dioniso con vid, reclinado, dos ninfas de pie, Ariadna sentada con un conejito en el regazo, en frente un sátiro sentado con un ánfora apuntada, Eros y una pantera.

Colección: Ciudad del Cabo, Museo de Historia de Sudáfrica, 1327; H4814.

Publicaciones: Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (Londres, 1989), fig. 347 (incluye detalle); *LIMC*, VIII, pl.626, PAN 192 (parte); Boardman, J., *The history of Greek vases: potters, painters and pictures* (Londres, 2001), 103, fig.137 (BD).

2.3 LA CELEBRACIÓN DEL AMOR Y EL VINO.

CAT. 505

BAD: 11526 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** enócoe

Procedencia: 450-400.

Decoración: Dioniso sentado con el tirso, entre un sátiro y Ariadna.

Colección: Adolphseck, Schloss Fasanerie, 69.

Publicaciones: CVA, Adolphseck, Schloss Fasanerie 1, 29-30, Lám. (521) 43.3-4

CAT. 506 (Lám. 126)

BAD: 217226 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Copa

Procedencia: Italia, Spina. P. de Codro según Beazley. 450-400.

Decoración: A,B- Ninfas con tirsos, ramas y cántaros, sátiros con odres y uno con la flauta. I- Dioniso con el cántaros, apoyándose en Ariadna que sostiene un tirso. A la izquierda Afrodita con el niño Eros a sus pies. A la derecha un joven sátiro con una antorcha. Orla de hiedra.

Colección: Würzburg, Mus. Universität, Martin von Wagner, L491; H4616; 491.

Publicaciones: ARV² 1270.17; *Add²*, 356; *LIMC*, VII, LÁM.95, PAIDIA 8 (partes de A y B); Shapiro, H.A., *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC* (Zurich, 1993), 180, 204, figs.135-136, 166 (I, parte de A); *Xenia Antiqua*, 2 (1993) 43, fig.17 (I); CVA, Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. 2, 13-16, figs.4, 5, lám. (2206, 2207) 5.1-4, 6.1-2.

CAT. 507

BAD: 220514. **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Hidria.

Procedencia: Yugoslavia, Demir Kapija. 450-400. Pintor de Midias por Vuckovic-Todorovic.

Decoración: Dioniso y Ariadna sentados con tirsos y *tympanon*, ninfas con tirsos, Erotes.

Colección: Skopje, Mus. Arqueológico

Publicaciones: ARV²1314; *Add²*, 362; *Archaeological Map of the Republic of Macedonia I* (Skopje, 1994), 92, fig.10 (color de un detalle).

CAT. 508 (Lám. 128)

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Hidria

Procedencia: desconocida. Hacia el 400. A la manera del pintor de Midias.

Decoración: Dioniso sentado con un tirso, en frente un sátiro también con tirso y una mujer sentada, detrás del dios vemos a otra mujer (Ariadna?) que acaricia a un felino. Más allá está Hermes con el *kerykeion* frente a un pequeño Eros, en un nivel inferior hay otra mujer sentada, que vuelve su mirada hacia el grupo central.

Colección: Harvard, bequest of David M. Robinson, 1960. 347.

Publicaciones: C. Houser eds., *Dionysos and his circle: Ancient Through Modern*, Exhibition, Cambridge (Mass.), 1979; P. 42-43.

CAT. 509 (Lám. 127)

BAD: 19154 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** lecanide

Procedencia: Italia, Norte, Spina. 425-375. Pintor de Midias por Arias.

Decoración: Boda de Dioniso y Ariadna, con lira, sátiros y ninfas.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, 5388; T162A

Publicaciones: Lezzi-Hafter, A., and Zindel, C., *Dionysos, mythes et mystères: vases de Spina/ Mythos und Mysterien, Vasen aus Spina* (Kilchberg, 1991), 64, NO.9, (DETALLE de LD); CVA, Ferrara 1, lám.29.4-5; Berti, F., and Gasparri, C., *Dioniso, mito e mistero* (Bologna, 1989), 14, 45.11.

3. POSIBLES ESCENAS DE CULTO. UN RASTREO ICONOGRÁFICO.

CAT. 510 (Lám. 131)

BAD: 202054 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Ánfora de cuello.

Procedencia: P. de Eucárides según Beazley. 500-450.

Decoración: A- Dioniso con un bastón. B- Ariadna con enócoe y antorcha.

Colección: Londres, Mus. Británico, E279

Publicaciones: ARV², 1634; ARV², 226.1; Carpenter, T.H., *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (Oxford, 1997), portada (A); Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece* (Londres, 1991), fig.48 (A); Robertson, C.M., *The art of vase-painting in classical Athens* (Cambridge, 1992), 120, fig.123 (A); CVA, Londres, British Museum 3, III.Ic.6, pl.(180) 15.2A-D.

CAT. 511 (Lám. 132)

BAD: 202254 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Hidria

Procedencia: Etruria, Vulci. P. de Eucárides según Beazley. 500-450.

Decoración: - Dioniso con cántaros y vides, Ariadna con enócoe fíala.

Colección: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L533; 533

Publicaciones: ARV², 229.43

CAT. 512 (Lám. 137)

BAD: 16452 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** frag. cratera de cáliz

Procedencia: 425-375

Decoración: Dionisos sentado con tirso, Ariadna, Eros, construcción (templo?)

Colección: Jena, Friedrich-Schiller-Universität, 382; O392.

Publicaciones: Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (Londres, 1989), fig.356; Hahland, W., *Vasen um Meidias* (Berlin, 1930), lám.16^a; Fellmuth, N., et al., *Der Jenaer Maler, Eine Topferwerkstatt im klassischen Athen* (Wiesbaden, 1996), FARBTAFEL 2.2 (color); Metzger, H., *Les représentations dans la ceramique attique du IVe siècle* (París, 1951), lám.14.1.

CAT. 513 (Lám. 130)

BAD: 213708 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de campana.

Procedencia: Italia, Nola. Grupo de Polignoto según Beazley. 475-425.

Decoración: A- Musa (llamada Tragedia) con un tirso y con una liebre, Dioniso (con nombre) con el tirso y con cántaros, sentado en una silla, sátiro (llamado *Comos*), Ariadna (con nombre) con enócoe. B- Sátiro persiguiendo a una ninfa, ambos con tirso.

Colección: Compiegne, Museo Vivenel, 1025

Publicaciones: ARV², 1055.76, 1680; Add, 157; Add², 322; Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Maguncia, 1998), pl.18.47A-B (A, B); CVA, Compiegne, Musée Vivenel, 12-14, pls.(116, 117, 131) 18.1-2, 18, 19.1-2.

CAT. 514

BAD: 213216 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Escifo.

Procedencia: Similar al P. de Aberdeen o Grupo del P. Pentasilea según Beazley. 475-425.

Decoración: A- Dioniso con cántaros y tirso, Ariadna con enócoe, sátiros, uno tocando la flauta.

Colección: Oxford, Ashmolean Museum, 1965.112.

Colección Previa: Northwick, Spencer-Churchill.

Publicaciones: ARV², 970.84; *Para*, 435.

CAT. 515 (Lám. 134)

BAD: 213393 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Estamno

Procedencia: Polignoto según Beazley. 475-425

Decoración: A- Dioniso con tirso y cántaros sentado en un taburete, Ariadna con enócoe, sátiros, uno tocando la lira, otro bailando. – Ninfas, una con enócoe, otra con tirso y la última con una antorcha.

Colección: París, Museo del Louvre, G406

Publicaciones: ARV², 1028.12; *Add*, 155; *Add*², 317; Matheson, S.B., *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens* (Madison, 1995), 34, pl.22 (A); CVA, París, Musée du Louvre 3, III.Id.6, pl.(171) 10.2.9.

CAT. 516 (Lám. 133)

BAD: 16652 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Estamno

Procedencia: Grupo de Polignoto según Beazley. 450-400

Decoración: A- Heracles tocando el *aulós*, sátiro. B- Dioniso con cántaros y Ariadna con enócoe.

Colección: Nueva York (NY), Mercado, Christie's

Colección Previa: Basilea, mercado, Münzen und Medaillen A.G.; Lugano, Bolla

Publicaciones: ARV², 1680, 23bis; *Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen*, A.G., Basilea, catálogo de ventas, 70 (1986), pl.54, NO.218 (A, B); *Numismatica e Antiquità Classiche, Quaderni Ticinesi*, 3 (1974) 12-32; Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, Nueva York, 7.12.2000, 84-85, NO.445 (color de A y B)

4. EL TEATRO.

CAT. 517 (Lám. 138)

BAD: 217500 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de volutas.

Procedencia: Italia, Ruvo. P. de Prónomo según Hahland.

Decoración: A- Escena organizada en dos registros. En el superior y en el centro están Dioniso y Ariadna sobre una *kliné* con Eros. Aparecen rodeados de actores con los trajes teatrales y con máscaras en las manos. En la banda inferior vemos a Prónomo tocando el *aulós* sentado en una silla. Aparece rodeado de sátiros y otras figuras relacionadas con el teatro (casi todos llevan inscripciones con sus nombres). B- Dioniso y Ariadna abrazados en el centro, el lleva la lira y ella una antorcha. Aparecen en medio de su tíaso con Eros y una pantera, hay un trípode.

Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 81673; H3240.

Publicaciones: ARV², 1336.1, 1704; AW, 19 (1988) 1, 2, fig.1, 4, fig.3, 13, fig.22 (A, partes de A); *Add*², 365; Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (Londres, 1989), fig.323 (A, parte de A); *Cambridge Ancient History*, Plates to Volumes 5&6, 159, fig.169 (dibujo de A); Csapo, E., and Slater, W.J., *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor, 1995), pl.8 (dibujo de A); Easterling, P.A. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (Cambridge, 1997), 73, fig.7 (dibujo de A); Furtwängler, A. und Reichhold, K., *Griechische Vasenmalerei* (Munich, 1904-32), III, 147, fig.65, pls.143-145; *A Passion for Antiquities, Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman* (Malibu, 1994), 16, Fig.1 (color de A); Frontisi-Ducroux, F., *Du Masque au Visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (París, 1995), pls.8, 13 (dibujo y parte de A); Ghiron-Bistagne, P. (ed.), *Realia, Mélanges sur les réalités du théâtre antique*, Cahiers du Gita 6 (1991/92), 55, fig.40 (parte de A); Green, R. and Handley, E., *Images of the Greek Theatre* (Londres, 1995), 22-23, NO.5 (color y dibujo de A); Palagia, O. (ed.), *Greek Offerings, Essays on Greek Art in honour of John Boardman* (Oxford, 1997), 146, fig.2 (parte de A); Hamdorf, D., *Dionysos, Bacchus, Kult und Wandlungen des Weingottes* (Munich, 1986), 69, pl.28 (A); Hedreen, G.M., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Michigan, 1992), pl.32 (A); Berard, C. (ed.), *Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme méthode d'analyse*, Cahiers d'Archeologie Romande 36 (Lausanne, 1987), 80-81, figs.1-2, 103, fig.1 (Dibujos de B, A); Kachler, K.G., *Zur Entstehung und Entwicklung der griechischen Theatermaske* (Basilea, 1991), 37-38, 41, 56, figs.8-9, 13, 37 (A, B, parte de A, dibujos); LIMC, V, pl.300, HIMEROS 18 (parte de A); *Para*, 480; Schefold, K., Jung, F., *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (Munich, 1988), 201, fig.248 (dibujo de A); Scheibler, I., *Griechische Topferkunst, Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefässe*, 2nd ed. (Munich, 1995), 13, fig.1 (A); Tiverios, M.A., *Elliniki techni, archaia angaia* (Atenas, 1996), 196-197, Figs.179-180 (color y parte de A); Vollkommer, R., *Herakles in the Art of Classical Greece* (Oxford, 1988), 69, fig.88 (A); Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (Maguncia, 1998), pl.23.58 (B); Krumeich, R., Pechstein, N., and Seidensticker, B. (eds.), *Das griechische Satyrspiel* (Darmstadt,

1999), pls.8-9 (dibujo de A); Albini, U., *Il teatro Greco*, Archeo Dossier 23, 10, 21 (color y parte de A); *Bollettino d'Arte*, 103-104 (1998) 7, fig.5 (A); Micheli, M. E., "Rilievi con maschere, attori, poeti. Temi di genere e/o ispirazione poetica?" pp.1-34, *Hephaistos*, 15 (1997) 54, fig.10 (dibujo de A); Cohen, B. (ed.), *Not the Classical Ideal, Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden, Boston y Colonia, 2000), 279, fig.11.1 (dibujo de A).

CAT. 518

BAD: 217561 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Hidria

Procedencia: Comparable con el P. del Louvre G 433 según Beazley.

Decoración: - Locura de Licurgo, con hacha, cuerpo degollado de Drías, ménades con espadas, cabeza y cuernos de animales, Dioniso y Ariadna reclinados, esculturas de mujeres, Eros con *tympanon*, cratera de volutas en una base.

Colección: Roma, Mus. Nac. Etrusco de Villa Giulia, 55707.

Publicaciones: ARV², 1343; de Cesare, M., *Le statue in immagine, Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca* (Roma, 1997), 110, fig.55 (parte); Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.hr.* (Maguncia, 1998), PL.24.60 (dibujo); Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (Londres, 1989), fig.332; LIMC, VII, pl.262, PENTHEUS 65; LIMC, VI, pl.158, LYKOURGOS I12 (parte); Oenbrink, W., *Das Bild im Bilde* (Frankfurt, 1997), 454, pl.42 parte inferior (parte)

CAT. 519 (Lám. 141)

BAD: 217516 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera, frag.

Procedencia: Tarento, 425-375.

Decoración: Escena teatral, probablemente un coro femenino. Dioniso y Ariadna.

Colección: Würzburg, Mus. Martin-von-Wagner, inv. 4781,

Publicaciones: ARV² 1338,134, 1690; Carratelli, G.P. (ed.), *Magna Grecia, Arte e artigianato* (Milan, 1990): 106, fig.130; Taplin, O., *Comic Angels, and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting* (Oxford, 1993): pl.7, NO.120A; CVA: Würzburg, Mus. Martin-von-Wagner 2, 59-61, pl.(2242) 41.1-5; BABesch: 64 (1989) 112, fig.A; Add², 366.

CAT. 520 (Lám. 142)

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de volutas, frag.

Procedencia: Samotracia, 425-375.

Decoración: Escena teatral, probablemente un coro femenino. Dioniso y Ariadna.

Colección: Samotracia, Mus. Arqueo. 65.1041

Publicaciones: BCH, 1966, 891, fig.2; *Hesperia*, 1968, 204, pl. 59c.; Green, RA, 1982, 239-240, figs.2-4; Green, J.R., *Theatre in ancient Greek society* (Londres, 1995): 80, fig.3.17; LIMC: III, pl.399, DIONYSOS 834 (parte); LIMC: VIII, pl.541, MAINADES 72; AK: 42 (1999) pl.12.2; Froning, H., *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen* (Würzburg, 1971): pl.1.2.

FIGURAS ROJAS (S. IV)

1. LA EXALTACIÓN DIONISIÁCA O EN BUSCA DE UN "TEMA DE ENCUADRE".

CAT. 521 (Lám. 146)

BAD: 217928 **Fábrica:** Ateniense.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Italia, Sur, Calvi. 425-375. Pintor de Meleagro por Beazley. P. Al por Curti

Decoración: A- Sátiros, uno sentado con *tympanon*, erotes, uno con lazo al cuello, otro con *tympanon*. Dioniso con tirso, Ariadna con cesta sacrificial, ninfas, algunas sentadas, otra con *ritón* y *tympanon*, algunas con tirsos, una danzante. B- Jóvenes, algunos con clámides.

Colección: Madrid, Mus. Arqueológico Nacional, L209; 11012.

Publicaciones: ARV², 1409.11; Curti 2001, cat. 14, tav. 17; CVA, Madrid, Mus. Arqueológico Nacional 2, IIID.6, pl.(93) 10.1A-B.

CAT. 522

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Cercano al P. de Meleagro. 405-380.

Decoración: Escena de *Comos*. Varios niveles. De izquierda a derecha. Arriba dos sátiros bailan agarrados, abajo una ninfa toca el *tympanon*, delante corre una liebre, arriba un Eros que toca el doble *aulós*, en el centro Dioniso desnudo y con un tocado muy complejo (Meleagro) abrazado a Ariadna que lleva un manto con una cenefa, delante les guía un Eros con *tympanon*, una ninfa con antorcha y un sátiro. B- Continúa la escena de danza, con una ninfa en el centro con tirso y *tympanon* entre dos sátiros danzarines.

Colección: Bologna, 304

Publicaciones: Trivelloni, XII/76. Fotos en el Beazley Archive

CAT. 523 (Lám. 149)

BAD: 217929 **Técnica:** Figuras Rojas

Fábrica: Ática **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Italia, Spina. P. de Meleagro según Beazley. 425-375.

Decoración: A- Dioniso con tirso y Ariadna sentada, entre sátiros, uno sentado con tirso. B- Jóvenes con mantos.

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T121AVP.

Publicaciones: ARV² 1409.12; Curti 2001, Cat. 15, tav. 18.

CAT. 524 (Lám. 151)

BAD: 218020 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: P. de Würzburg 523. Taller de Meleagro. 405-380

Decoración: A- Dioniso sentado con Ariadna entre sátiros, ninfas y erotes. B- Dioniso sentado con Ariadna entre sátiros, ninfas, Afrodita y Eros.

Colección: Würzburg, Martin-von-Wagner Mus., 523

Publicaciones: ARV, 1415; Add II, 375; Campenon, C., *La ceramique attique a figures rouges autour de 400 avant J.C., Les principaux formes, evolution e productions* (París, 1994): pl.4.2 (A) ; Curti 2001, Cta. 22, tav. 25.

CAT. 525 (Lám. 150)

BAD: 218021 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de campana.

Procedencia: Taller del P. de Meleagro por Curti. 405-380

Decoración: Dioniso y Ariadna entre dos sátiros y una ninfa.

Colección: Londres, BM 1952.1-8.1; 1772.3-20.201

Publicaciones: ARV², 1415.2; Curti 2001 cat. 44, tav. 41.

CAT. 526

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Taller del P. de Meleagro. 405-380

Decoración: A- Dioniso sentado con el cántaros, Ariadna le toca el hombro y sostiene un lazo en alto con un sátiro al lado. Enfrente una mujer sostiene una antorcha junto a un sátiro que observa la escena. B- escena de palestra con tres jóvenes embozados.

Colección: Raleigh, North Carolina Mus. of Art G. 57.14.25

Publicaciones: ARV², 1410, 22; Curti 2001; cat. 49, tav. 43.

CAT. 527

BAD: 260001 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: P. de Erbach. 450- 400.

Decoración: A- Dioniso reclinado, Ariadna sentada, Nike, sátiro y ninfa. B- Nike en biga, Hermes.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, N1124; 12598.

Publicaciones: ARV², 1418.2.

CAT. 528

BAD: 218186 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Beocia, Tebas. Cercano al P. de Rodin 966 según Beazley. 400-300.

Decoración: A- Dioniso con tirso, montando una pantera, ninfas, racimos de uvas. B- Ariadna sentada, sátiros.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, CC1889; 1362.

Publicaciones: ARV², 1449.1; Add², 379.

CAT. 529

BAD: 1723 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas **Forma:** Cratera de cáliz, fragmento

Procedencia: Corinto. Comparable al P. de Nápoles 3245. pp. siglo IV.

Decoración: 0 - Dioniso, Ariadna (?), ninfa

Colección: Corinto, Mus. Arqueológico, C29.208.

Publicaciones: *Hesperia*, 45 (1976), Lám.89.26.

CAT. 530

BAD: 218281 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grecia. Grupo de LC según Schefold. 400-300.

Decoración: A - Centauromaquia, centauros, uno cayendo, hombres (guerreros?) mujeres, Nike, ánfora, Cratera de cáliz (?) B - Dioniso y Ariadna.

Colección: Berlin, desconocida, 4529.

Publicaciones: ARV², 1457.9; Add², 380.

CAT. 531

BAD: 5058 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Rumanía, Histria. Grupo LC. 400-300

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, sátiro. B- Sátiro y ninfa.

Colección: Bucarest, Inst. d'Arch.

Publicaciones: Alexandrescu, P., Histria 4: *La Céramique d'Époque Archaique et Classique* (Bucarest, 1978), pl.53, NO.452.

CAT. 532 (Lám. 148)

BAD: 340104 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Atenas. P. de Atenas14627 según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso con tirso y Ariadna, medio desnuda, con *tympanon*, sátiro con bandeja (cesta?). B – Joven sátiro con un pie sobre un poste, ninfa con una cesta o bandeja y *tympanon*.

Colección: Tampa (FL), Museo de Arte, 86.76.

Colección previa: Maplewood (NJ), Joseph V. Noble.

Publicaciones: *Para*, 493.38BIS.

CAT. 533

BAD: 16377 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: 400-300.

Decoración: A- Dioniso y Ariadna sentados, ninfas con tirsos, sátiros, uno con un ánfora apuntada. B- Poseidón, Amimone sentada en una hidria, sátiros ninfas.

Colección: Atenas, Mus. Nacional 12596.

Publicaciones: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, Athenische Abteilung, 63-64 (1938-39), Lám.68.2 (B); Brommer, F., *Satyrspiele*, 2nd ed. (Berlin, 1959), 20, fig.12 (B); *LIMC*, III, Lám.387, DIONYSOS 748 (A) ; Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.14.2A, 2B (A, B) ; Nicole, G., *Catalogue des vases peints du Musée nationale d'Athènes*, SupLám. (París, 1911), Lám.19.

CAT. 534

BAD: 45380 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Frag. de cratera de cáliz.

Procedencia: Egina, santuario de Apolo. 400-300.

Decoración: - Dioniso (con nombre) ninfa o Ariadna (con nombre ¿)

Colección: Egina, Mus. Arqueo., 1688.

Publicaciones: Margreiter, I., *Die Kleinfunde aus dem Apollon-Heiligtum, Alt-Ägina*, II.3 (Maguncia, 1988), Lám.17.221

CAT. 535

BAD: Fábrica: Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: 400-300.

Decoración: Dioniso a la izquierda. Ariadna, a la derecha, lleva una lira y le apoya una mano sobre la espalda a Dioniso. Delante está Eros, a su alrededor sátiros y ninfas danzantes.

Colección: Atenas, Mus. Nac. 14906.

Publicaciones: Schefold, *UKV* n° 228, tav.21, 1-2; *LIMC*, III, sin lámina, DIONYSOS 749.

CAT. 536

BAD: 19738 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas, colores añadidos. **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: Comparable al P. de Pronomo según Simon. 425-375.

Decoración: A- Amazonomaquia, amazonas con vestidos orientales, griegos, guerreros, uno con pilos, árboles y piedras. B- Dioniso con tirso, Ariadna sentada en una roca, sátiros, uno sentado en una roca, y ninfas con tirso.

Colección: Alemania, Privado, 68.

Publicaciones: Guntner, G., et al., *Mythen und Menschen, Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung* (Maguncia, 1997), portada, 141-143, 145, NO.39 (color de A y B, parcial).

CAT. 537

BAD: 9429 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de columnas.

Procedencia: "Attic Query". 400-300.

Decoración: A- Dioniso sentado con tirso, Ariadna, pantera, sátiros. B- Sátiros y ninfas, dino.

Colección: Nueva York (NY), Mercado, Christie's.

Publicaciones: Sotheby-Parke-Bernet, Nueva York, catálogo de ventas, 21-22.11.1985, NO.52 (A); Christie, Manson and Woods, catálogo de ventas, Nueva York, 7.12.2000, 86, NO.446 (color de A).

CAT. 538

BAD: 260068 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de campana.

Procedencia: P. de Telos según Beazley. 400-300.

Decoración: A- Dioniso con tirso, y Ariadna con *tympanon*, ambos sentados en un altar, sátiros, uno con lazo, una ninfa. B- Jóvenes con mantos, uno con un disco.

Colección: Copenhage, Mus. Nacional, 279.

Publicaciones: *ARV*², 1425.8, 1427.2; *Add*², 376; *Para* 490, 491.

CAT. 539

BAD: 218168 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de campana.

Procedencia: P. de Toya según Corbett. 400-300.

Decoración: A- Mujer o diosa (Ártemis) con antorchas, Apolo sentado con rama de laurel a su lado una mujer, Dioniso sentado con tirso y Ariadna. B- Jóvenes con mantos, alguno con bastón.

Colección: Nueva York, mercado, Sotheby's.

Colección Previa: Nostel Priory, Lord St. Oswald, 7.

Publicaciones: *ARV*², 1448.6; *Add*², 379; Sotheby-Parke-Bernet, Nueva York, catálogo de ventas, 12.6.1993, NO.120 (color de A y B).

CAT. 540

BAD: 218229 **Fábrica:** Ateniense

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera campana

Procedencia: Telos P. de Filottrano según Beazley. 400-300.

Decoración: A - *Symposion* (?), Dioniso reclinado, Ariadna, ninfa, sátiros, uno reclinado en el suelo. B - Jóvenes cubiertos

Colección: Londres, Mus. Británico, F7.

Publicaciones: *ARV*², 1453.6.

CAT. 541 (Lám. 153)**BAD:** 16054 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de campana**Procedencia:** P. de la Grifomaquia de Oxford según Hornbostel. 400-300.**Decoración:** A- Dioniso con tirso y Ariadna, ninfas, una sentada, sátiro con ritón. B- Mujer alada entre hombres con mantos.**Colección:** Alemania, Privado.**Publicaciones:** Holger Termer, *Kunst der Antike*, Katalog 1 (Hamburg), NO.38 (A); Hornbostel, W., *Aus der Glanzzeit Athens. Meisterwerke Griechischer Vasenkunst in Privatbesitz* (Hamburg, 1986), 143, NO.70 (A)

CAT. 542 (Lám. 154)**BAD:** 260111 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de campana**Procedencia:** Italia, Sta Agata dei Goti. P. de la Grifomaquia de Oxford según Beazley. 400-300.**Decoración:** A- Dioniso sentado con el tirso, Ariadna en un plataforma, sátiro, ninfas bailando, uvas colgando. B- Niké, jóvenes con mantos.**Colección:** Nápoles, Museo Arquelógico Nacional, H890; 82554; M2365.**Publicaciones:** ARV², 1428.7.

CAT. 543 (Lám. 155)**BAD:** 260033 **Fábrica:** Ateniense**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda**Procedencia:** Rodas, Siana. P. de Londres F1 según Beazley. 400-300.**Decoración:** A - Dioniso sentado con ritón y tirso, Ariadna, sentada con tirso, sátiros con ritones, tirsos y *tympanon*, y enócoes, algunos sentados, un ánfora apuntada, ninfas, una con tirso, cervatillo. B - *Comos*, jóvenes, algunos con varas, uno con una antorcha, otro tocando la flauta.**Colección:** Londres, Mus. Británico, F1.**Publicaciones:** ARV², 1421.1.

CAT. 544**BAD:** 24816 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de campana**Procedencia:** 400-300**Decoración:** A- Dioniso con tirso, Ariadna sentada, sátiros, uno sentado con tirso, otro con una antorcha, ninfas, una con una bandeja y con tirso. B- Mujer sentada entre jóvenes, bloques.**Colección:** Larisa, Mus. Arqueo.**Publicaciones:** *Archaiologikon Deltion*, 50 (1995) 2.1, Lám. 132 (A, B).

CAT. 545**BAD:** 41224 **Fábrica:** Ática.**Técnica:** Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de campana**Procedencia:** 400-300**Decoración:** A- Dioniso y Ariadna sentados espalda con espalda pero mirándose. El lleva el torso al aire y sostiene un tirso. Ella lleva una blusa transparente y una mano en sus piernas, sostiene un lazo. A su lado hay una columna (Jonica?) y detrás un sátiro con una pierna flexionada apoyada sobre un escalón. Entre los dioses hay una mesita sobre un pequeño podio y encima un cántaros. A la derecha una ninfa y un sátiro interaccionan, sosteniendo él en alto un lazo. B- Tres hombres envueltos en mantos, entre cada uno de ellos hay una pilastra y encima se ven los aríbalos que sostienen sus dueños.**Colección:** Londres, Mercado, Sotheby's.**Publicaciones:** Sotheby, catálogo de ventas, 22.5.89, 95, NO.324 (color de A).

CAT. 546**BAD:** 20285 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Cratera de campana**Procedencia:** desconocida. 425-375**Decoración:** A – Dioniso sentado agarrado a una rama de laurel que se bifurca. Esta totalmente desnudo y sentado sobre su manto recibe a un eros que se acerca volando llevando algo en las manos (Lazo o corona). Parece que ésta sobre una bandeja que sostiene una ninfa sentada al lado de su *tympanon*, detrás

un sátiro sentado. De espaldas al dios pero mirando hacia él, Ariadna con el torso desnudo (o perdida la pintura) también sentada. En lo alto un sátiro se acerca y les ofrece una bandeja con cosas. B- Tres jóvenes envueltos en mantos. Algo colgado en la pared.

Colección: Londres, mercado, Sotheby's

Publicaciones: Sotheby, catálogo de venta, 10.7.1989, NO.223 (color de A).

CAT. 547

BAD: Fabrica: Ateniese

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera campana

Procedencia:

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, ambos sentados uno al lado del otro y llevando sendos tirso. Él esta desnudo sobre su manto y lleva botas (frigias?). Ella gira su cabeza hacia atrás donde un sátiro esta sentado y lleva tirso, en medio un ánfora puntiaguda en el suelo. Ella lleva un *himation* con cenefa abajo y una tiara bastante significativa. Hay laurel (?) surgiendo del suelo. Delante del dios están de pie un sátiro con tirso y una ninfa con una bandeja sobre la que hay un racimo de uvas. B- Tres jóvenes en la palestra: uno lleva un estrigilo, otro sostiene un aríbalo (se ve solo un círculo) delante justo de la pilastra que servía para marcar las metas y otro de frente a ellos con un bastón. En la pared esta colgada, quizás, una esponja.

Colección: Nueva York, Century Club.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 548

BAD: 30246 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Pélice.

Procedencia: Ucrania, Crimea, Taman. Vaso de Kerstch.

Decoración: A- Heracles y el centauro Dexámenes, Deyanira, joven, hombre con manto, Niké con una corona, Eros. B- Dioniso sentado, desnudo y con el tirso se gira hacia Ariadna que esta a su lado de pie y haciendo la *anakalypsis*, en medio hay un ritón "flotante", al igual que entre Dioniso y un sátiro que se acerca con ritón y piel de animal.

Colección: San Petersburgo, State Hermitage Museum, ST2016; KAB32A; 67.

Publicaciones: LIMC, VIII, pl.609, OINEUS I 31 (parte de A); LIMC, III, 360, DEIANEIRA 2, 6 (dibujo de A); Schefold, K., *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin, 1934), pl.31.1 (A); Valavanis, P.D., *Panathina i koi Amphoreis apo tin Eretria, Symvoli stin Attiki Angeiographia tou 4ou p.Ch.Al.* (Atenas, 1991), pl.148 (A, B); Williams, D., and Ogden, J. *Greek Gold, Jewellery of the Classical World* (Londres, 1994), 184, fig.57 (color de A).

CAT. 549 (Lám. 147)

BAD: 218007 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** copa

Procedencia: Italia, Sur, Nola. 425-375. Pintor de Meleagro por Beazley.

Decoración: A,B- Dioniso sentado con tirso, ninfas, algunas con fíalas, una con cántaros, sátiros, uno danzante. I- Dioniso con lira y Ariadna con *tympanon*, Eros volando con *tympanon*, planta.

Colección: Londres, Mus. Británico, E129.

Publicaciones: ARV² 1414.89; Add², 375; Boardman, J., *Greek Art*, 4th edition (Londres, 1996), 209, fig.206 (I); Para, 490; Sparkes, B.A., *The Red and the Black* (Londres, 1996), 144, fig.VI.3.1.2 (detalle de A).

CAT. 550

BAD: 231070 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Copa

Procedencia: P. De Q según Beazley. 400-300.

Decoración: A,B- *Comos*, hombres y jóvenes con fíalas, varas y antorchas. I- Dioniso sentado con el tirso, Ariadna sentada con un *tympanon*.

Colección: Manchester, Instituto Whitworth, 5943.

Publicaciones: ARV², 1519.11.

CAT. 551

BAD: 44505 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Hidria.

Procedencia: 400-300.

Decoración: BD- Ninfas, una lleva un *tympanon*, Ariadna y Dioniso con tirso, sátiro, joven con tirso.
Colección: Edinburgo, Mus. Nacional de Escocia, 1956.462.
Publicaciones: CVA, Edinburgo, Mus. Nacional de Escocia, 23-24, pl.(739) 22.1-5.

CAT. 552

BAD: 21019 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas, color añadido **Forma:** Frag. de Coe.

Procedencia: Eubea, Eretria, 400-300

Decoración: BD – Joven (Dioniso sin barba) y mujer (Afrodita o Ariadna?) sentados en unas rocas, Pan y otra figura.

Colección: Eretria, Mus. Arqueo., 1469V4011.

Publicaciones: Gex, K., *Eretria, Ausgrabungen und Forschungen*, IX, *Rotfigurige und weissgrundige Keramik* (Lausana, 1993), pls. 2, 33, S13 (Incluye perfil).

CAT. 553

BAD: 1396 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Fragmento

Procedencia: Libia, Cirene.

Decoración: - Hombre y mujer. Dioniso con vides, Ariadna llevando un tocado.

Colección: Cirene, col. desconocida.

Publicaciones: AJA, 80 (1976), Lám.25.13; Buttrey, T.V. and McPhee, I., *The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya, Final Reports VI* (Philadelphia, 1997), Lám.17.20.

2. ESCENAS AMOROSAS.

CAT. 554

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas. **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Taller del P. de Meleagro. 405-380

Decoración: Dioniso y Ariadna entre sátiros y ninfas.

Colección: Pisa, Mus. San Matteo

Publicaciones: *StEtr* IV, tav. XVIII, 2; Curti 2001; cat. 64, tav. 51.

CAT. 555

BAD: 218182 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Beocia, Tanagra. P. de Rodin 966 según Beazley. 400-300.

Decoración: A - Ariadna (?) sentada, Dioniso (sin barba) con tirso, erotes, ninfa con *tympanon*. B - Ninfa con *tympanon*, entre jóvenes sátiros, ritón.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, 13892.

Publicaciones: *ARV*², 1449.5.

CAT. 556

BAD: 11705 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz, frag.

Procedencia: Chipre, Kition. P. de Atenas 12592 según Robertson. 400-300.

Decoración: - Dioniso y Ariadna, Eros, mujer

Colección: Nicosia, Mus. de Chipre 4122B; 4028; 3552.

Publicaciones: *Excavations at Kition, IV, the Non-Cypriote Pottery* (Nicosia, 1981), LÁM.40.40A-C; Valavanis, P.D., *Panathina i koi Amphoreis apo tin Eretria, Symvoli stin Attiki Angeiographia tou 4ou p.Ch.Al.* (Atenas, 1991), Lám.134B

CAT. 557

BAD: 218300 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Grupo de LC o P. de Atenas 1375 según Hahland. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba) sentado, ninfas, Ariadna desnuda, algunas ninfas con *tympanon*, sátiros, uno sentado, Eros. B - Sátiro con *tympanon* y piel de animal, ninfa con tirso, poste, columna (?).

Colección: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., L636; 636

Publicaciones: ARV², 1458.27, 1416.

CAT. 558 (Lám. 165)

BAD: 260000 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Pintor de Erbach. 450-400.

Decoración: A- Dioniso sentado con tirso, abrazando a Ariadna, sátiros, uno reclinado con bandeja, con frutos, y tirsos, ninfas, una sentada con *tympanon*, Eroses, uno con corona, cornucopia. B- Sátiros, con odre y *ritón*, ninfa con lazo y tirso, ánfora apuntada.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, N1132; 12490

Publicaciones: ARV², 1418.1; Bemmman, K. *Fullhorner in klassischer und hellenistischer Zeit* (Frankfurt, 1994), 317, fig.26 (detalle de A).

CAT. 559

BAD: 218057 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: P. del Louvre G 508 según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso (sin barba) con tirso, Eros, Ariadna sentada, sátiros. B– Jóvenes cubiertos, uno con estrígilo.

Colección: Atenas, mercado.

Publicaciones: ARV², 1436.9.

CAT. 560

BAD: 218153 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: P. de Atenas 12592 según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso (sin barba), sentado con cántaros y tirso, ninfas, Ariadna sentada con *tympanon*, una ninfa desnuda con tirso, sátiros con tirsos, uno sentado, Eros con una rama, pantera, cratera de cáliz, toro (ι), sobre una columna. B – Afrodita sobre un cisne en el mar, peces.

Colección: Atenas, Mus. Nacional, N1104; 12592.

Publicaciones: ARV², 1447.3; Add², 378; Para, 492.

CAT. 561

BAD: 218279 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Beocia. Grupo de LC según Smith y Schefold. 400-300.

Decoración: A - Heracles (partiendo ?), Atenea, Dioniso (sin barba) sentado con tirso, diosa (Hebe?), sátiro sentado, Nike. B - Dioniso (sin barba) con tirso, Ariadna sentada con *tympanon* y tirso, sátiro con ritón.

Colección: Berkeley (CA), Phoebe Apperson Hearst Mus. de Antropología, 8.3495.

Publicaciones: ARV², 1457.7; Bérard, C. (ed.), *Images et société en Grèce ancienne, L'iconographie comme méthode d'analyse*, Cahiers d'Archeologie Romande 36 (Lausanne, 1987), 66, figs.11-13 (A); CVA, Berkeley, Universidad de California 1, 51, Lám.(234) 53.1A-D.

CAT. 562 (Lám. 158)

BAD: 218321 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grupo LC según Smith y Schefold. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba) con tirso, Ariadna sentada, Eros, sátiro, joven con clámide (Teseo?). B - Jóvenes cubiertos con estrígilos y aríbalos

Colección: Berkeley (CA), Mus. Phoebe Apperson Hearst de Antropología, 8.3297.

Publicaciones: ARV² 1459.46; Add², 380; Para, 493; CVA, Berkeley, Universidad de California 1, 51-52, Lám.(235) 54.1A-D.

CAT. 563 (Lám. 160)

BAD: 218288 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grupo LC según Hearst. 400-300.

Decoración: A- Dioniso con tirso y Ariadna con un *alabastron* y un espejo, sentados frente a frente. En medio está Eros que se acerca al dios y le da una corona. B- Joven y hombre barbado envueltos en sendos mantos, columna dórica en medio.

Colección: Berkeley (CA), Phoebe Apperson Hearst Mus. de Antropología, 8.3298.

Publicaciones: ARV² 1457, 16; CVA, Berkeley, Universidad de California 1, 51-52, Lám.(236) 55.2A-C.

CAT. 564 (Lám. 166)

BAD: 218299 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grecia. Grupo de LC según Sieveking. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba) sentado con tirso, Ariadna, mujer sentada (Afrodita?), Erotes, sátiro con ánfora apuntada. B - Jóvenes

Colección: Munich, Antikensammlungen, 2402.

Publicaciones: ARV², 1458.26, 1704.

CAT. 565

BAD: 218295 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grupo de LC según Beazley. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba) sentado, Ariadna, Eros

Colección: Nauplia, Mus. Arqueo.

Publicaciones: ARV², 1458.22.

CAT. 566

BAD: 218294 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: P. de Atenas 1375 o Grupo de LC según Hahland. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba), sentado en una silla con tirso, Ariadna y ninfas, Eros, sátiros, uno con cratera panzuda, Hermes, columna, *tympanon*. B - Dioniso con ninfa y sátiro

Colección: Atenas, Mus. Nacional, 15072.

Publicaciones: ARV², 1458.21, 1461, 1694.

CAT. 567 (Lám. 159)

BAD: 218301 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Grupo de LC o P. de Atenas 1375 según Hahland. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba) sentado, ninfas, Ariadna con espejo o una rama, sátiro con tirso, Eros con lazo y *tympanon* altares. B - Jóvenes cubiertos, columna

Colección: Tübingen, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst., S101349; F7.

Publicaciones: ARV², 1458.28, 1461; Add², 380; CVA, Tübinga, Eberhard-Karls-Univ., Arch. Inst. 4, 50-51, fig.14, Lám.(2537, 2538) 20.1-4, 21.1-3.

CAT. 568

BAD: 218302 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: Grupo LC según Schefold. 400-300.

Decoración: A - Dioniso (sin barba), sentado con tirso, Ariadna con tirso, Hermes, Eros, sátiro con *tympanon*. B - Jóvenes cubiertos, columna

Colección: Bruselas, Museos Reales, A79.

Publicaciones: ARV², 1458.29.

CAT. 569

BAD: 218307 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia: Beocia. Grupo LC o P. de Atenas 1375 según Hahland. 400-300.

Decoración: A - Dioniso, Ariadna sentada, una ninfa, Eros, Pan, sátiro, con piel de animal. B - Dioniso sentado, Eros, sátiro y ninfa

Colección: Atenas, Mus. Nacional, CC1895; 1376.

Publicaciones: ARV², 1458.34, 1694; Boardman, J., *Athenian Red-Figure Vases, The Classical Period* (Londres 1989), fig.422 (parte de A).

CAT. 570 (Lám. 157)**BAD:** 218309 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz**Procedencia:** Grupo LC según Beazley. 400-300.**Decoración:** A - Dioniso sin tirso, una ninfa, Ariadna sentada con tirso, Eros, sátiro con *tympanon* y piel de animal**Decoración:** B - Jóvenes cubiertos, columna**Colección:** Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 173**Publicaciones:** ARV², 1458.36.

CAT. 571**BAD:** 218310 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.**Procedencia:** Beocia. Grupo LC según Beazley. 400-300.**Decoración:** A - Dioniso (sin barba) con tirso, Ariadna sentada, Eros, sátiro sentado con ritón y tirso. B - Hombre y jóvenes, cubiertos, uno con una rama (?).**Colección:** Atenas, Mus. Nacional CC1907; 1674.**Publicaciones:** ARV², 1459.37.

CAT. 572**BAD:** 218320 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de caliz.**Procedencia:** Grupo de LC según Bothmer.**Decoración:** A- Dioniso reclinado, abrazando a Ariadna, Erotes.**Colección:** Merion (PA), Fundación Barnes.**Publicaciones:** ARV², 1459.45BIS.

CAT. 573**BAD:** 218208 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.**Procedencia:** Egipto. P. de Atenas 14627 según Beazley.**Decoración:** A- Dioniso, ninfas, una con *tympanon*, Ariadna sentada, Eros con corona, *tympanon*. B- Sátiro y ninfa.**Colección:** Hildesheim, Roemer-Pelizaeus Museum, 1538.**Publicaciones:** ARV², 1451.6.

CAT. 574**BAD:** 7101 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz**Procedencia:** Kerstch. 400-300**Decoración:** A – Dioniso, Ariadna, Eros, Sátiros, Pan, puerta (edificio) B– Atleta(?), con estrígilo, joven con caja, entre columnas.**Colección:** Nueva York, Mercado, Sotheby's.**Publicaciones:** Sotheby-Parke-Bernet, Nueva York, catálogo de ventas, 9.12.1981, NO.203 (A).

CAT. 575**BAD:** 17680 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.**Procedencia:** Rusia, Sur. Kerstch. 400-300**Decoración:** A- Dioniso y Ariadna medio desnudos sentados en una roca, sátiros, uno con tirso, otro con lazo, racimos suspendidos. B- Jóvenes con mantos entre columnas.**Colección:** Belgrado, Museo 616.**Publicaciones:** Popovic, L.B., *National Museum of Belgrade, Collection of Greek Antiquities* (Belgrade, 1994), 264, NO.417 (A,B).

CAT. 576**BAD:** 577 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz**Procedencia:** 400-300

Decoración: A- Dioniso y Ariadna, sátiro y ninfa B- Jóvenes cubiertos con mantos.
Colección: Viena, Kunsthistorisches Mus, 1999.
Publicaciones: CVA, Viena, 3, LÁM.111.1, 2, 3.

CAT. 577 (Lám. 167)

BAD: 42062 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz.

Procedencia: 400-300

Decoración: A- Dioniso con tirso, Ariadna, ambos sentados, ninfas, una con tirso y fíala, otra con *tympanon*, Eros, planta, *tympanon*. B- Jóvenes cubiertos, alguno con estrigilos y aríbalos.

Colección: Atenas, Mus. Nacional 12488.

Publicaciones: LIMC, 3, Lám. 387, DIONISO 750 (A); Schefold, K., *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin, 1934), Lám.41.3; Valavanis, P.D., *Panathina i koi Amphoreis apo tin Eretria, Symvoli stin Attiki Angeiographia tou 4ou p.Ch.Al.* (Atenas, 1991), Lám.99 (A, B).

CAT. 578

BAD: **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera de cáliz

Procedencia:

Decoración: Dioniso sentado desnudo sobre su manto, se gira hacia una mujer y ambos sostienen el mismo tirso. Ella lleva sujeto el pelo con una banda, casi un *sakkos*. Detrás de ella un sátiro se aproxima y le agarra el manto por la espalda y por la pierna. A los pies de Dioniso hay un elemento circular con un aspa en medio parecida a las que aparecen en contextos deportivos. Hay también un estrígilo clavado en el suelo al lado del tirso. Se acerca al dios una figura femenina alada y parece que le corona. B- Tres jóvenes con mantos, uno con estrígilo, otro con aríbalos.

Colección: Atenas, Colección desconocida, 1330.

Publicaciones: Fotos en el Beazley Archive

CAT. 579

BAD: 217511 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Frag. de cratera de campana

Procedencia: Perachora. 425-375. Cercano al pintor de Pronomos.

Decoración: A- Atlante, escudo, corona.

B- Dioniso y Ariadna sentados, sátiros, uno sentado, con tirsos, ninfa y Eros.

Colección: Atenas, Mus. Nacional.

Publicaciones: ARV², 1337.7; Add², 366; Para, 481; Robertson, C.M., *The art of vase-painting in classical Athens* (Cambridge, 1992), 260, fig.263.

CAT. 580 (Lám. 173)

BAD: 260005 **Fábrica:** Ática.

Técnica: Figuras rojas. **Forma:** Cratera de campana

Procedencia: Italia, Sur, S. Agata de'Goti. Pintor de Erbach. 400-300.

Decoración: A- Dioniso sentado con Ariadna entre sátiros, uno con una bandeja con comida, Apolo sentado con laurel, ninfa con *tympanon*, Eros volando con bandeja. B- Jóvenes cubiertos.

Colección: Nápoles, Mus. Arqueológico Nacional, H2847; 82537; M2348.

Publicaciones: ARV², 1418.6.

CAT. 581

BAD: 566 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda

Procedencia: 400-300

Decoración: A- Dioniso y Ariadna sentados espalda con espalda pero mirándose, en medio un racimo de uvas y debajo un sátiro tocando el doble *aulós* sobre unos cojines. El dios tiene una gran rama de laurel (?) que se bifurca, una corona y el torso desnudo. Ella también muestra el torso y sin embargo levanta su velo como para cubrirse, lleva el pelo sostenido por una tenia, a su lado un sátiro le ofrece una guirnalda o collar, al igual que a Dioniso que se le acerca un Eros. Abajo una cratera. B – Jóvenes cubiertos, con estrigilos y discos.

Colección: Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1063.

Colección previa: Lamberg Collection, 43.

Publicaciones: CVA, Viena, 3, Lám.136.4-6 ; Laborde, A., *Collection de vases grec de Mr. Le Comte de Lamberg* (París, 1813-28), I, Lám.56 (dib. de A) ; Lenormant, C. and de Witte, J., *Elite des monuments ceramographiques* (1837-61), 2, Lám.68 (dib. de A).

CAT. 582

BAD: 8201 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda.

Procedencia: Kertsch.

Decoración: A- Una nereida sentada sobre un hipocampo sostiene un escudo cuya insignia es una serpiente. La flanquean sendas nereidas, la de la izquierda sobre un delfín (?) sostiene una coraza y la otra sobre un caballito de mar. Entre la del delfín y la central hay un Eros que extiende una mano hacia la izquierda. Varios peces por el suelo. Las nereidas llevando las armas de Aquiles. B – Dioniso sentado sobre una silla con respaldo, barbado y coronado con el torso desnudo, sostiene un tirso como si fuera un cetno. Una ninfa le toca el hombro por detrás mientras sostiene una bandeja sobre su cabeza, detrás hay un sátiro danzante con una fíala y a sus pies un *tympanon* en el suelo. Delante una mujer, probablemente Ariadna, coronada y ataviada con un *chiton* largo y un *himation* (mangas cortas decoradas) agarra su manto con las dos manos a la altura de sus muslos. A sus pies hay un cesto sacrificial que apenas se ve. Una figura femenina alada la empuja delicadamente hacia Dioniso.

Colección: Londres Mus. Británico F69 (Neg. LXXXVI C20 y LXXXVI C21.)

Publicaciones: LIMC, VI, pl.496, NEREIDES 340 (A); Richter, G., *Perspective in Greek and Roman Art* (Londres [1970]), Fig.172 (parte de B); Schefold, K., *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin, 1934), pl.26.1 (B).

CAT. 583

BAD: 218124 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda.

Procedencia: Grupo de “Peralta Reverse” según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso (sin barba), sentado con tirso, ninfas, Ariadna sentada con tirso, ninfas, sátiros, erotes. B – Jóvenes cubiertos, uno con estrígilo.

Colección: París, Mus. del Louvre, G506

Publicaciones: ARV², 1443.4; CVA, París, Mus. del Louvre 5, III.IE.4, Lám.(378) 2.1.3.

CAT. 584

BAD: 218161 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda

Procedencia: Grupo “Reverse” de Nápoles 977 según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso sentado, ninfas (una, Ariadna?), Eros, sátiro. B – Jóvenes.

Colección: Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, H977; 82557; M2368.

Publicaciones: ARV², 1448.1.

CAT. 585

BAD: 218170 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda

Procedencia: Etruria, Volterra. P. de Toya según Beazley. 400-300.

Decoración: A - Dioniso y Ariadna sentada, Eros, joven, mujeres. B - Jóvenes cubiertos

Colección: Florencia, Museo Arqueológico Etrusco, V468.

Publicaciones: ARV², 1448.8.

CAT. 586 (Lám. 161)

BAD: 218151 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda.

Procedencia: Italia, Norte, Spina. P. de Atenas 12592 según Beazley. 400-300.

Decoración: A – Dioniso con tirso y Ariadna con arpa y tirso, sentados sobre una piel de animal, sátiros y ninfas con tirsos, Eros con rama, poste. B – Jóvenes

Colección: Ferrara, Museo Nacional de Spina, T270AVPB; 6458.

Publicaciones: ARV², 1446.1; Berti, F., and Gasparri, C., *Dioniso, mito e mistero* (Bologna, 1989), 47.13 (A); Berti, F., and Restani, D. (eds.), *Lo specchio della musica, iconografia nella ceramica attica di Spina* (Bologna, 1988), 12; Lezzi-Hafter, A., and Zindel, C., *Dioniso, mythes et mysteres: vases de Spina/ Mythos und Mysterien, Vasen aus Spina* (Kilchberg, 1991), 45, 64. NO.11 (A).

CAT. 587**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Cratera panzuda**Procedencia:**

Decoración: En el centro de la escena se ve a Dioniso con el torso desnudo, sosteniendo con la izquierda un tirso en el que hay enredada una vid con racimos. Con el otro brazo sostiene a una mujer (? tiene el pelo corto) con una especie de corona y parece que levanta algo sobre su cabeza. Ella lleva un vestido de manga larga decorado con puntitos y con una cenefa en el escote y en la bastilla, igual que el que lleva una ninfa sentada a la derecha de todo, que se gira hacia ellos, en medio hay un sátiro que parece alejarse llevando un tirso. A la izquierda un eros de enormes alas toca el doble aulos. Detrás una ninfa sentada y un sátiro apoyado sobre algo (roca? Perdido) señala la escena con una mano mientras con la otra sostiene el tirso.

Colección: Génova, colección desconocida.**Publicaciones:** Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 588**BAD:** 19665 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Frag. de pélice**Procedencia:** Atenas, Ágora. 425-375.**Decoración:** Dioniso (¿) y mujer (Ariadna?), Eros**Colección:** Atenas, Mus. del Ágora, P440.**Publicaciones:** *The Athenian Agora, Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, 30, Lám.13.55

CAT. 589**BAD:** 230423 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Pélice**Procedencia:** P. de Marsias según Shefold. 400-300.

Decoración: A- Juicio de París, vestidos a la oriental. Hermes, Niké y Eros. B- Dioniso con tirso en una plataforma se apoya en una peana, Ariadna con un tirso.

Colección: Atenas, Mus. Nacional CC1855; 1181**Publicaciones:** ARV², 1475.5; *Para* 495.

CAT. 590**BAD:** 13967 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas, color añadido **Forma:** Pélice**Procedencia:** Italia, Sur, Cápua, Kerstsch. 400-300.

Decoración: A – Dioniso y Ariadna, sentados, Eros entre ellos, sátiro, Pan, *tympanon*, y ritón. B – Jóvenes cubiertos

Colección: Cracovia, Czartoryski Museum, 1082.**Publicaciones:** CVA, Cracovia, Lám.13 (67).4 (A)

CAT. 591 (Lám. 163)**BAD:** 16378 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Pélice**Procedencia:** 400-300

Decoración: A–Dioniso y Ariadna sentados, Eros, sátiro, Pan y pantera. B- Ninfa entre dos sátiros corriendo hacia la derecha.

Colección: Londres, Mus. Británico E435.

Publicaciones: Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.13.3; Schefold, K., *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin, 1934), Lám.7.2.

CAT. 592 (Lám. 164)**BAD:** 16386 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Pélice**Procedencia:** 400-300

Decoración: A – Dioniso sentado, Ariadna también, con *tympanon*, Eros, entre sátiros

Colección: San Petersburgo, Mus. del Estado Hermitage, 1891.818; 1891.555.

Publicaciones: Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.13.2.

CAT. 593 (Lám. 174)**BAD:** 9017284 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** pélice**Procedencia:**

Decoración: A- Dioniso desnudo y con la clámide, sostiene un tirso con la derecha y pasa el otro brazo por la espalda de Ariadna. Ella esta sentada, con un *tympanon* a sus pies, lleva una *himation* y una tenia y hace el gesto de alzar el velo. A la izquierda un sátiro esta sentado sobre un roca y alza las dos manos como si sostuviera algo, entre él y Dioniso hay un pájaro, quizá una perdiz. A la derecha otro sátiro se aleja. B- Un sátiro entra en la escena como bailando, delante una mujer con un manto y el pelo recogido en una tenia, saca algo de un cofrecillo y lo extiende hacia la pareja que comparte una *kliné*. Encima hay un Eros que lleva un lazo. En la *kliné* dos amantes, ambos con los torsos desnudos se besan. Ella de espaldas a él y sentada en sus rodillas se gira para besarle mientras el le agarra un pecho. En el borde de la *kliné* una mujer esta sentada, y tiene un sátiro al lado con un gesto de exclamación. Debajo del lecho se repite el mismo pájaro.

Colección: Harrow 67; 1864.67**Publicaciones:** CVA, Harrow Mus., 17-18, pl. (10039) 19.1-4; Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 594**BAD:** Fábrica: Ática**Técnica:** Figuras rojas. **Forma:** Pélice**Procedencia:** Kerstch. 400-300.

Decoración: Dioniso desnudo sentado sobre su clámide sostiene un tirso y se vuelve hacia Ariadna, también sentada, que levanta su velo y sostiene un tirso. Una pequeña pantera se sube a su regazo. Eros sobrevuela a la pareja y una ninfa entra por la derecha.

Colección: San Petersburgo, Mus. del Estado Hermitage, St. 1793.**Publicaciones:** Metzger, H., *Les representations dans la ceramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.15.3.

CAT. 595**BAD:** Fabrica: Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Pélice.**Procedencia:**

Decoración: A- Un sátiro con una piel moteada colgando alza una mano en gesto de hablar. A su lado una joven sentada con un tirso que mira hacia Dioniso sentado de espaldas pero que se gira hacia ella (con tirso). Un Eros extiende los brazos como si tratase de atraerlos. Delante una mujer con *sakkos* se aleja. B- Escena de palestra, un joven con otro delante que sostiene un estrigilo ante un tercero que parece verter algo sobre lo que podría ser un ara.

Colección: San Petersburgo, Hermitage, B 2232.**Publicaciones:** Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (Berlin, 1934), n° 474, pl. 8,2. Fotos en el Beazley Archive.

CAT. 596**BAD:** 217965 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas. **Forma:** Hidria**Procedencia:** P. de Meleagro. 405-380**Decoración:** Dioniso y Ariadna entre sátiros y ninfas.**Colección:** Nápoles, Mus. Arch. Naz. 81837**Publicaciones:** ARV², 1412, 47; Curti 2001; Cat. 78, tav. 58.

CAT. 597**BAD:** 2731 **Fábrica:** Ática**Técnica:** Figuras Rojas **Forma:** Hidria.**Procedencia:** P. de Marsias según Salviat. Kerstch. 400-300**Decoración:** Dioniso en un pantera, Ariadna, sátiro, ninfa y eros.**Colección:** Marsella, Hauger.**Publicaciones:** BCH, 98 (1974), 500-503, figs.1-5 ; LIMC, III, pl.658, EROS 852 ; *De Gyptis a Jules Cesar, Marseille cité grecque* (Marsella, 1977), 49, NO.91 (color).

CAT. 598 (Lám. 176)

BAD: 7864 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Hidria

Procedencia: África, Norte, Cyrenaica. Atribuido a Kerstch por desconocido. 400-300

Decoración: - Dioniso y Ariadna sentados, Afrodita (¿) con un *tympanon*, Pan o sátiros (uno en un pythos), Eco (¿), Eros y un sátiro con una arpa.

Colección: Londres, Mus. Británico, E228.

Publicaciones: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 54 (1929) 178, fig.5 (PART); *BCH*, 115 (1991) 274, fig.18 (A); Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period* (Londres, 1989), fig.382 (partes); CVA, Londres, Mus. Británico 6, III.Ic.8, Lám.(368, 369, 371) 93.3A-C, 94.1A-B, 96.1; Ducati, P., *Saggio di studio sulla ceramica attica figurata del secolo IV* (Roma, 1916), Lám.4.2; Haas, G., *Die Syrinx in der griechischen Bildkunst* (Wien, 1985), 158, figs.30-30A (partes); Herford, M., *Handbook of Greek Vase Painting* (Manchester, 1919), 103, fig.17 (dibj.); *LIMC*, II, LÁM.134, APHRODITE 1364 (dibujo), Lám.671, ASTRA 6 (parte); Metzger, H., *Les representations dans la ceramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.11.4; Schefold, K., *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (Munich, 1981), 269, fig.384 (parte); Schefold, K., *Kertscher Vasen* (Berlín, 1930), Lám.7A, 8A-B.

CAT. 599

BAD: 8875 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Hidria

Procedencia: Atenas (?). Kerstch. 400-300

Decoración: - Dioniso y Ariadna, sentados, Eros, Hermes, sátiro, ninfa, cratera de cáliz en el suelo.

Colección: Brockton (MA), Museo de Arte, LOAN8875.

Colección Previa: Boston (MA), Museo de Bellas Artes, 95.22.

Publicaciones: Caskey, L.D., *Geometry of Greek Vases* (Boston, 1922), 115, NO.96 (perfil); Herrmann, J., *In the Shadow of the Acropolis* (Brockton, 1984), 37, NO.25.

CAT. 600

BAD: 24944 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Hidria.

Procedencia: 400-300.

Decoración: BD- Dioniso y Ariadna sentados, sátiro y joven con tirso, Eros.

Colección: Oxford, Museo Ashmolean, 1930.38.

Publicaciones: Sin referencias.

CAT. 601 (Lám. 169)

BAD: 7893 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Enócoe

Procedencia: Kerstch. 400-300.

Decoración: - Dioniso sentado con Ariadna, sátiros, árboles y ánfora apuntada

Colección: San Petersburgo, Mus. del Estado Hermitage, ST2074; P1841.42.22.

Publicaciones: *LIMC*, III, Lám.384, DIONISO 731 (parte); Metzger, H., *Les representations dans la ceramique attique du IV^e siècle* (París, 1951), Lám.13.1; Schefold, K., *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (Munich, 1981), 269, fig.383; Schefold, K., *Kertscher Vasen* (Berlin, 1930), Lám.4 A.

CAT. 602

BAD: 22817 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas, colores añadidos **Forma:** Frag. de Lebes

Procedencia: Libia, Cirene. 400-300.

Decoración: - Escena probablemente nupcial, una pareja entre dos Eros, quizás Dioniso y Ariadna.

Colección: Cirene, Museo.

Publicaciones: Buttrey, T.V. and McPhee, I., *The Extramural Sanctuary of Demeter and Persephone at Cyrene, Libya, Final Reports VI* (Philadelphia, 1997), pl.16.16.

CAT. 603 (Lám. 168)

BAD: 3568 **Fábrica:** Ática

Técnica: Figuras Rojas **Forma:** Frag. de lécito panzuda.

Procedencia: Tesalia, Lamia. 425-375.

Decoración: Dioniso sentado en una roca con Ariadna (¿), tortuga, *pythos* y otra figura.

Colección: Lamia, Biblioteca Municipal.
Publicaciones: *BCH*, 91 (1967), 695, fig.6.

XI. BIBLIOGRAFIA

- ACKER 2002: Acker, C., *Dionysos en Transe: La voix des femmes*, L'Harmattan, París, 2002.
- ADRADOS 1983: Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Alianza, Madrid, 1983.
- ADRADOS 1995: Rodríguez Adrados, F., *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Alianza, Madrid, 1995.
- AHLBERG-CORNELL 1992: Ahlberg-Cornell, G., *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation*, Studies in Mediterranean Archaeology, vol. C, Jonsered, 1992.
- AKERSTROM 1981: Akerstrom, A., "Etruscan Tomb Painting. An Art of many Faces", *Opuscula Romana*, 13, 1981, 7-34.
- ALEXIOU 1974: Alexiou, M. *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974 [Segunda ed. 2002 revisada por D. Yatromanolakis y P. Roilos].
- ANDÒ 1996: Andò, V., "Nympe: la esposa e le Ninfe", *QUCC*, 52, 1996, pp. 47-79.
- ARAFAT 1990: Arafat, K. W., *Classical Zeus. A Study in Art and Literature*, Oxford Monographs on Classical Archaeology, O.U.P., Oxford, 1990.
- ARIAS 1994: Arias, P. E., "La tomba dionisiaca 128 di Valle Trebba a Spina", *RIA*, 7, 1994, 5-47.
- ARRIGONI 1983: Arrigoni, G., "Amore sotto il manto e iniziazione nuziale", *QUCC*, 44, 1983, 7-56.
- AURIGEMMA 1960-65: Aurigemma, S., *La necropoli di Spina in Valle Trebba*, Roma, 1960-65.
- AVIGIANOU 1991: Avigianou, A., *Sacred Marriage in the Rituals of Greek Religion*, Lang, Berna, 1991.
- BADINOU 2003: Badinou, P., *La laine et le parfum. Épinetra et alabastres, forme iconographie et fonction*, Peeters, Lovaina, 2003.
- BAGGIO 2003: Baggio, M., *I gesti della seduzione. Tracce di comunicazione non-verbale nella ceramica greca tra VI e IV secolo a. C.*, 'L'Erma' di Bretschneider, Roma, 2003.
- BALDELLI-LANDOLFI-LOLLINI 1991: Baldelli, G., Landolfi, M. y Lollini, D. G., (eds.), *La ceramica attica figurata nelle Marche. Mostra didattica (Museo Archeologico Nazionale delle Marche, Ancona, Palazzo Ferretti, primavera 1982)*, Castelferretti, 1991.
- BARRINGER 1991: Barringer, J. M., "Europa and the Nereids: Wedding or Funeral", *AJA*, 95, 1991, 657- 667.
- BARRINGER 1995: Barringer, J. M., *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- BAZANT 1985: Bazant, J., *Les citoyens sur les vases athéniens*, Akademie Ved, Praga, 1985.
- BEARD y ROBERTSON 1991: Beard, M. y M. Robertson, "Adopting an approach", T. Rasmussen y N. Spivey (eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, 1-36.
- BEAZLEY 1931: Beazley, J. D., "Amasea", *JHS*, 51, 1931, 256-85.
- BEAZLEY 1932: Beazley, J. D., "Little-Masters Cups", *JHS*, 52, 1932, 167-204.

- BEAZLEY 1939: Beazley, J. D., "The Epigram of Baupalos and Athenis", *JHS*, 59, 1939, 282-283.
- BEAZLEY 1942/ ARV: Beazley, J.D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford, 1942.
- BEAZLEY 1956/ ABV: Beazley, J. D., *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Clarendon Press, Oxford, 1956.
- BEAZLEY 1963/ ARV²: Beazley, J. D., *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Clarendon Press, Oxford, 1963.
- BEAZLEY 1971/ Para: Beazley, J. D., *Paralipomena*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- BEAZLEY 1986: Beazley, J. D., *The Development of Attic Black-Figure*, University of California Press, Berkeley, segunda ed. revisada 1986 [1951].
- BECKEL 1961: Beckel, G., *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen*, Stiftland, Waldsassen, 1961.
- BENDINELLI 1919: Bendinelli, G., "Antichi vasi pugliese con scene nuziali", *Ausonia*, 9, 1919, 185-210.
- BENNDORF 1885: Benndorf, O., *Über das Alter des Trojaspieles (Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Classe, 123,3)*, Holzhausen, Wien, 1885.
- BÉRARD 1974: Bérard, C., *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Institut Suisse de Rome, Neuchâtel, 1974.
- BÉRARD 1986: Bérard, C., "L'impossible femme athlète", *AION* (Archeo.) 8, 1986, 195-202.
- BERNABÉ 1979: Bernabé, A., *Fragmentos de Épica Griega Arcaica*, BCG, Madrid, 1979.
- BERNABÉ 1992: Bernabé, A., "El mito de Teseo en la poesía arcaica y clásica", en *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison* (Anejos de AEA, XII), CSIC, Madrid, 1992, 97-118.
- BERNHARD y DASZEWSKI 1986: Bernhard, M-L. y Daszewski, W.A. s. v. "Ariadne", en *LIMC*, vol. III, Zurich, Artemis-Verlag, 1986, 1050-1070.
- BERTI y GASPARRI 1989: Berti, F., y C. Gasparri, *Dionysos, mito e mistero*, Catálogo de la exposición, Nueva Alfa editorial, Bolonia, 1989.
- BLECH 1982: Blech, M., *Studien zum Kranz bei den Griechen*, De Gruyter, Berlín-Nueva York, 1982.
- BOARDMAN 1964: Boardman, J., *Los griegos en ultramar. Comercio y expansión colonial antes de la era clásica*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 [ed. original 1964].
- BOARDMAN 1972: Boardman, J., "Herakles, Peisistratos and Sons", *RA*, 1972, 57-72.
- BOARDMAN 1975: Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period. A Handbook*, Thames and Hudson, Londres, 1975.
- BOARDMAN 1975b: Boardman, J., "Herakles, Peisistratos and Eleusis", *JHS*, 95, 1975, 1-12.
- BOARDMAN 1983: Boardman, J., "Symbol and Story in Geometric Art", en W. G. Moon (ed.) *Ancient Greek Art and Iconography*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983, 15-36.
- BOARDMAN 1988: Boardman, J., "Sex Differentiation in Grave Vases", *ASA*, 10, 1988, 171-179.

- BOARDMAN 1989: Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases, The Classical Period. A Handbook*, Thames and Hudson, Londres, 1989.
- BOARDMAN 1990: Boardman, J., “Symposium furniture” en Murray, O. (ed.), *Symptotica: a Symposium on the Symposium*, Clarendon Press, Oxford, 1990, 122-131.
- BOARDMAN 1990b: Boardman, J., “Iconographic Signals in the Work of the Priam Painter”, en Atti del Convegno Internazionale, *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia*, [Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 Marzo-1 Aprile 1990], *Cronache di Archeologia*, 29, 1990, 19-30.
- BOARDMAN 2001: Boardman, J., *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*, Thames and Hudson, Londres, 2001.
- BOARDMAN 2002: Boardman, J., *The Archaeology of Nostalgia. How Greeks re-created their Mythical Past*, Thames and Hudson, Londres, 2002.
- BOARDMAN 2004: Boardman, J., “Copies of pottery : by and for whom ?”, en K. Lomas (ed.), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in honour of B. Shefton*, Mnemosyne, Leiden-Boston, 204, 149-162.
- BOËLLE 2003: Boëlle, C., “Po-ti-ni-ja à Pylos”, *Ktéma*, 28, 2003, 185-196.
- BOËLLE 2004: Boëlle, C., *Po-ti-ni-ja. L'élément féminin dans la religion mycénienne (d'après les archives en linéaire B)*, A.D.R.A.-Nancy, Paris, 2004.
- BOSS 1992: Boss, M. von, “Antike Inschriften neu Sichtbar gemacht”, *AA*, 1992, 537-39.
- BOTHMER 1985: Bothmer, D. von, *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*, Thames and Hudson, Londres-Nueva York, 1985.
- BOTHMER 1991: Bothmer, D. von (ed.) *Glories of the Past, Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection*, New York, 1991.
- BOYANCÉ 1960: Boyancé, P., “Dionysos et Sémélé”, en *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 33, 1960-61, 79-104.
- BRACCESI 1988: Braccesi, L., et al., *Veder Greco, le necropoli di Agrigento*, [Mostra internazionale, Agrigento, 2. maggio - 31. luglio 1988], Roma, 1988.
- BRAVO 1997: Bravo, B., *Pannychis e Simposio. Feste private di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 1997.
- BRELICH 1968: Brelich, A., “Religione Micenea, osservazione metodologiche”, *Atti e Memorie del I Congresso internazionale di micenologia*, Roma, 1968, 919-931.
- BRIJDER 1974: Brijder, H. A. G., “Some fragments of Attic Black-Figure Cups in Amsterdam”, *BaBesch*, 49, 1974, 105-116.
- BRIJDER 1986: Brijder, H. A. G., “A Pre-dramatic Performance of a Satyr Chorus by the Heidelberg Painter”, H. A. G. Brijder, A. A. Drukker y C. W. Neeft (eds.) *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery presented to J. M. Hemelrijk*, Allard Pierson Series, Amsterdam, 1986, 69-82.
- BRIJDER 1991: Brijder, H. A. G., *Siana Cups II: The Heidelberg Painter*, Allard Pierson Series, Vol. 8, Amsterdam, 1991.
- BROMMER 1973: Brommer, F., *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, segunda ed. Marburg, 1973.

- BROWN 1985: Brown, R. A., *Evidence for pre-Greek Speech on Crete from Greek Alphabetic Sources*, Amsterdam, 1985.
- BRÜCKNER 1907: Brückner, A., *Lebensregeln auf athenischen Hochzeitgeschenken*, 62. Programm zum Winckelmannsfeste der archaeologischen Gesellschaft zu Berlin, Berlín, 1907.
- BRUIT y SCHMITT-PANTEL 2002: Bruit, L. y Schmitt-Pantel P., *La religión Griega en la polis de la época clásica*, Akal, Madrid, 2002. [ed. original francesa 1991]
- BUITRON 1972: Buitron, D., *Attic Vase Painting in New England Collections*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1972.
- BULAS 1935: Bulas, K., *Corpus Vasorum Antiquorum. Pologne. Collections de Cracovie*, Polonia 2, Cracovia, 1935.
- BURKERT 1983: Burkert, W., *Homo Necans: the Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, University of California Press, California, 1983.
- BURKERT 1987: Burkert, W., "The making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichoros", *Papers on the Amasis Painter and his World*, Coloquio en el Paul Getty Center for the History of Art and the Humanities, Malibú, 1987, 43-62.
- BURKERT 1988: Burkert, W., "Katagógia-Anagógia and the Goddess of Knossos", en R. Hägg, N. Marinatos y G. C. Nordquist (eds.), *Early Greek Cult Practice*, Proceedings of the Vth Symposion, Swedish Institute at Athens, 26-29 June 1986, Estocolmo, 1988, 81-88.
- BURKERT 2004: Burkert, W., "Initiation", *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. (ThesCRA)*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Basilea, vol. II, 2004, 91-124.
- BURN-GLYNN 1982/ Add: Burn, L., and Glynn, R., *Beazley Addenda*, Oxford, 1982.
- BURNS 1974-75: Burns, A., "The Chorus of Ariadne", *CJ*, 70, 1974-75, 1-12.
- BUSCHOR 1937: Buschor, E., *Feldmäuse*, Sb. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abteilung, Munich, 1, 1937.
- CALAME 1992: Calame, C., "La Festa", en M. Vegetti (ed.), *Introduzione alle culture antiche III. L'esperienza religiosa antica*, Bollati Boringhieri, Turín, 1992, 29-54.
- CALAME 1996: Calame, C., *Thésée et l'imaginaire Athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Payot, Lausana, [1^a ed. 1990] 1996.
- CALAME 1997: Calame, C., *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, Rowman & Littlefield, Londres, 1997 [ed. original francesa 1977].
- CALAME 2002: Calame, C., *Eros en la Antigua Grecia*, Akal, Madrid, 2002. [ed. original francesa 1996]
- CALLIPOTIS 1980: Callipotis-Feytmans, D., "La coupe à Figure Noires, Athènes 17873, et le peintre de Kallis", *BCH*, 104, 1980, 317-332.
- CAPDEVILLE 1993: Capdeville, G., "Riflessi del mito cretese in Etruria", *SMSR* 59/2, 1993, 191-208.
- CARPENTER 1986: Carpenter, T. H., *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

- CARPENTER 1995: Carpenter, T. H., "A *Symposium* of Gods?", en Murray, O. y M. Tecusan (eds), *In vino veritas*, British School at Rome, Oxford, 1995, 145-166.
- CARPENTER 1995b: Carpenter, T. H., "Nymphs, Not Maenads, on Attic Red-figure Vases", *AJA*, 99, 1995, 314.
- CARPENTER 1997: Carpenter, T. H., *Dionysian Imagery in Fifth Century Athens*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- CARPENTER 2000: Carpenter, T. H., "Images and Beliefs: Thoughts on the Derveni Krater", G. R. Tsetskhladze, A. J. N. W. Prag y A. M. Snodgrass (eds.) *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman*, Thames and Hudson, Londres, 2000, 50-59.
- CARPENTER 2001: Carpenter, T. H., *Arte y Mito en la Antigua Grecia*, Destino, Barcelona, 2001. [ed. original inglesa 1991]
- CARPENTER-MANNACK-MENDOCA 1989/ *Add*²: Carpenter, T. H., con Mannack, T., y Mendoca, M., *Beazley Addenda*, 2nd edition, Oxford, 1989.
- CARSON 1982: Carson, A., "Wedding at Noon in Pindar's Ninth *Pythian*", *GRBS*, 23, 1982, 121-128.
- CARSON 1990: Carson, A., "Putting her in her place: Woman, Dirt and Desire", D. M. Halperin, J. J. Winkler y F. I. Zeitlin (eds.), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient greek World*, Princeton University Press, Princeton, 1990, 135-169.
- CARUSO 1987: Caruso, Chr., "Travestissements dionysiaques", C. Bérard (ed.), *Images et Société en Grece Ancienne, Cahiers d'Archéologie Romande*, 36, 1987, 103-110.
- CASADIO 1994: Casadio, G., *Storia del Culto di Dioniso in Argolide*, Gruppo Editoriale Internazionale, Roma, 1994.
- CASEVITZ y FRONTISI-DUCROUX 1989 : Casevitz, M. y Frontisi-Ducroux, F., "Le masque du 'Phallen'. Sur une épiclèse de Dionysos à Méthymna", *RHR*, 1989, 2, 115-127.
- CASSIMATIS 1987: Cassimatis, H., "Amours Légitimes? Rêves d'amour? dans la céramique grecque", *BaBesch*, 62, 1987, 75-84.
- CASTALDO 2000: Castalso, D., *Il Pantheon Musicale, Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Longo Editore, Ravenna, 2000.
- CESARE 1997: Cesare, M. de, *Le statue in immagine. Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, L'Erma, Roma 1997.
- CHRISTOPOULOU-MORTOJA 1964: Christopoulou-Mortoja, E., *Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei*, Friburgo, 1964.
- CLINTON 1992: Clinton, K., *Myth and Cult. The Iconography of the Eleusinian Mysteries*, Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series 8, XI, Estocolmo, 1992.
- COLDSTREAM 1968: Coldstream, J. N., "A Figured Geometric Oinochoe from Italy", *BICS*, 15, 1968, 86-96.
- COLDSTREAM 1977: Coldstream, J. N., *Geometric Greece*, Methuen, Londres, 1977.
- COLDSTREAM 1984: Coldstream, J. N., "A Protogeometric Nature Goddess from Knossos", *BICS*, 31, 1984, 93-104.

- CONNOR 1970: Connor, W. R., *Theseus in Classical Athens*, in A.G. Ward (ed.), *The Quest for Theseus*, London 1970, 143-174.
- CONNOR 1979: Connor, P., "A Marriage Procecion", *AA*, 1979, 158-161
- CONNORS 1987: Connors, W. R., "Tribes, Festivals and Processions: Civic Ceremonial and Political Manipulation in Ancient Greece", *JHS*, 107, 1987, 40-50.
- COSTE-MESSELIÈRE 1947: Coste-Messelière, P. de la, "Thésée à Délos", *RA*, 27/28, 1947, 145-156.
- CROME 1966: Crome, J.F., "Spinnende Hetairen?", *Gymnasium*, 73, 1966, 245-47.
- CROUWEL 1992: Crouwel, J. H., *Chariots and other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece*, Allard Pierson Series, vol. 9, Amsterdam, 1992.
- CURTI 2001: Curti, F., *La Bottega del Pittore di Meleagro*, G. Bretschneider Ed., Roma, 2001.
- CURTIUS 1950: Curtius, L., "Lekythos in Tarent", *OeJh*, 38, 1950, 1-16.
- DARAKI 1994: Daraki, M., *Dionysos et la déesse Terre*, Flamarion, París, 1994.
- DELAVAUD-ROUX 1995: Delavaud-Roux, M.H., *Les danses dionysiaques en Grece Antique*, Publications de l'Université de Provence, Aix-la- Provence, 1995.
- DENTZER 1982: Dentzer, J. M., *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.C.*, École Française de Rome, Roma, 1982.
- DESBOROUGH 1964: Desborough, V. R., *The Last Mycenaeans and their Successors. An Archaeological Survey. C. 1200- c. 1000 B. C.*, Clarendon Press, Oxford, 1964.
- DETIENNE 1983: Detienne, M., *Los jardines de Adonis*, Akal, Madrid, 1986 [ed. original francesa 1983].
- DICKSON 1899: Dickson, I. A., "A new vase from Dipylon Class", *JHS*, 19, 1899, 198-204.
- DÍEZ DE VELASCO 1992: Díez de Velasco, F., "Anotaciones a la iconografía y el simbolismo del laberinto", R. Olmos (ed.), *Coloquio sobre Teseo y la Copa de Aison* (Anejos de AEA, XII), CSIC, Madrid, 1992, 175-200.
- DIEZ DEL CORRAL 2004: Diez del Corral Corredoira, P., "Los contextos del amor. Eros en las imágenes de Cortejo de Dioniso y Ariadna", *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 1, Madrid, 2004, 436-445.
- DIEZ DEL CORRAL 2004: Diez del Corral, P., "Desnudando a Ariadna. Imágenes del deseo dionisiaco en la cerámica griega", *Actas del Congreso Interdisciplinar 'Mujer y Deseo'* (Abril de 2003), Universidad de Cádiz, 2004, 589-98.
- DIEZ DEL CORRAL 2005: Diez del Corral Corredoira, P., "El rapto: ¿una forma de amor? Una interpretación de las imágenes de persecución y rapto de Dioniso y Ariadna", *Gallaecia*, 24, 2005, 75-97.
- DIEZ DEL CORRAL 2006: Diez del Corral, P., "Las imágenes del amor de Dioniso y Ariadna en las copas de Figuras Rojas", *Minus*, 14, 2006, 47-55.
- DIEZ DEL CORRAL 2007: Diez del Corral, P., reseña de C. Vatin, *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal (Études de Littérature Ancienne 14)*, París, Ed. Rue d'Ulm, 2004, en *IJCT* 2007 (en prensa).
- DOLCETTI 2004: Dolcetti, P., *Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti*, Edizioni del'Orso, Alessandria, 2004.

- DOVER 1978: Dover, J. K., *Greek Homosexuality*, Harvard University Press, Cambridge, 1978.
- DUCHEMIN 1967: Duchemin, J., "Le personnage di Lissa dans l'*Heraklès furieux* d'Euripide", *REG*, 89, 1967, 130-39.
- DUGAS 1930: Dugas, Ch., *Aison et la Peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès*, Henri Laurens, Paris, 1930.
- DUGAS 1943: Dugas, Ch., "L'évolution de la légende de Thésée", *REG*, 56, 1943, 1-24.
- DUGAS 1944: Dugas, Ch., "Héraclès *Mousicos*", *REG*, 57, 1944, 61-70.
- DUGAS 1958: Dugas, Ch., *Thésée. Images et récits*, E. de Boccard, Paris, 1958.
- DUSSAUD 1950: Dussaud, R., "Kinyras. Étude sur les anciens cultes chypriotes", *Syria*, 1950, 57-81.
- EDWARDS 1960: Edwards, M. W., "Representations of Maenads on Archaic Red-Figure vases", *JHS*, 80, 1960, 78-87.
- EDWARDS 1984: Edwards, Ch.M., "Aphrodite on a ladder", *Hesperia*, 53, 1984, 59-72.
- EFFENTERRE 1986: Effenterre, H. van, s. v. "Britomartis", *LIMC* vol. III, Artemis Verlag, Zurich, 1986, 169-170.
- EILMANN 1931: Eilmann, R., *Labyrinthos*, Atenas, 1931.
- EISNER 1977: Eisner, R., "Ariadne in Art, Prehistory to 400 B.C.", *RStCl*, 1977, 165-182.
- EISNER 1977b: Eisner, R.J., "Some anomalies in the myth of Ariadne", *CW*, 1977, 71, 175-177.
- FAHLBUSCH 2004: Fahlbusch, G., *Die Frauen im Gefolge des Dionysos auf den attischen Vasenbildern des 6. und 5. Jhs. v. Chr. als Spiegel des weiblichen Idealbildes*, BAR International Series 1322, Oxford, 2004.
- FARAONE 1990: Faraone, C. A., "Aphrodite's KESTOS and apples for Atalanta: Aphrodisiacs in Early Greek Myth and Ritual", *Phoenix* 44, 1990, 219-43.
- FASCE 1977: Fasce, S., *Eros. La figura e il culto*, Universidad de Génova, Génova, 1977.
- FAYANT, M. C. (ed.), *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. T. XVII. Chant XLVII*, Les Belles Lettres, Paris, 2000.
- FEHR 2003: Fehr, B., "What has Dionysos to do with the Symposion?", *Pallas*, 61, 2003, 23-38.
- FERRARI 2004: Ferrari, G., "The *ánodos* of the Bride", D. Yatromanolakis y P. Roilos (eds.), *Greek Ritual Poetics*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2004, 245-260.
- FLACELIÈRE 1989: Flacelière, R., *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Temas de Hoy, Madrid, 1989 [ed. original francesa, 1959].
- FOLEY 1982: Foley, H. P., "Marriage and Sacrifice in Euripides' *Ifigeneia in Aulis*", *Arethusa*, 15, 1982, 159-180.
- FOLEY 2000: Foley, H. P., "The Comic Body in Greek Art and Drama", B. Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Brill, Leiden-Boston-Colonia, 2000, 275-311.
- FOLEY 2004: Foley, H. P., "Mothers and Daughters", J. Neils y J. Oakley (eds.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2004, 112-137.

- FOLLMAN 1968: Follman, A.-B., *Der Pan-Maler*, H. Bouvier, Bonn, 1968.
- FRÉCAUT 1985: Frécaut, J.-M., “Un personnage féminin dans l’oeuvre de Ovide: Ariane”, en Vêrilhac, A. M. (ed.), *La femme dans le monde Méditerranéen. I. Antiquité*, Maison de l’Orient, Lyon, 1985, 151-63.
- FRIIS JOHANSEN 1945: Friis Johansen, H., *Thesée et la danse à Délos. Étude Herméneutique*, Munksgaard, Copenhague, 1945.
- FRONING 1971: Froning, H., *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Trilsch, Würzburg, 1971.
- FRONTISI-DUCROUX 1975: Frontisi-Ducroux, F., *Dédale, mythologie de l’artisan en Grèce Ancienne*, F. Maspero, Paris, 1975.
- FRONTISI-DUCROUX 1980: Frontisi-Ducroux, F., “Du simple au double”, *Revue d’esthétique*, 1/2, 1980, 111-130.
- FRONTISI-DUCROUX 1986 : Frontisi-Ducroux, F. “Images du ménadisme féminin: les vases des Lénéennes” en *L’Association Dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Actes de la table ronde organisée par l’École française de Rome (Rome 24-25 Mai 1984), Roma 1986, 165-176.
- FRONTISI-DUCROUX 1991: Frontisi-Ducroux, F., *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos à Athènes*, École Française de Rome, Paris-Roma, 1991.
- FRONTISI-DUCROUX 2003: Frontisi-Ducroux, F., “Il sesso dello sguardo”, en Frontisi-Ducroux, F., F. Lissarrague y P. Veyne (eds.), *I misteri del gineceo*, Laterza, Roma, 2003, [1998], 195-270.
- FRONTISI-DUCROUX y LISSARRAGUE 1990: Frontisi-Ducroux, F. y Lissarrague, F., “From Ambiguity to Ambivalence: a Dionysiac Excursion through the ‘Anakreontic’ vases”, F. Zeitlin, D. M. Halperin y J. J. Winckler (eds.), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton Univ. Press, 1990, 211-256.
- GAIS 1978: Gais, R. M., “Some problems of River-God Iconography”, *AJA*, 82, 1978, 355-370.
- GALLAVOTTI 1957: Gallavotti, C., “Labyrinthos”, *PdP*, 12, 1957, 161-76.
- GALLINI 1959: Gallini, C., “Potinija Dapuritoio”, *Acme*, 12, 1959, 149-76.
- GANDELMAN 1990: Gandelman, C., *Reading Pictures, Viewing Texts*, Indiana U.P., Bloomington, 1990.
- GASPARRI 1986: Gasparri, C., s. v. “Dionysos”, en *LIMC*, vol. III, Zurich, Artemis-Verlag, 1986, 414-514.
- GENNEP 1909: Gennep, A. van, *Los ritos de paso*, Taurus, Madrid, [1909] 1986.
- GINOUVÈS 1962: Ginouvès, R., ‘*Balaneutike*’. *Recherches sur le bain dans l’Antiquité Grecque*, De Boccard, Paris, 1962.
- GIUDICE 1992: Giudice, F., Tusa, S. y Tusa, V., *La collezione archeologica del Banco di Sicilia*, Ed. Guida, Palermo, 1992.
- GLYNN 1981: Glynn, R., “Herakles, Nereus and Triton: A Study of Iconography in Sixth Century Athens”, *AJA*, 85, 1981, 121-132.
- GRAEF y LANGLOTZ 1925: Graef, B., y Langlotz, E., *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, W. de Gruyter, Berlin, 1925.

- GREEN 1982: Green, J., "Dedications of Masks", *RA*, 1982, 237-48.
- GREIFENHAGEN 1929: Greifenhagen, A., *Eine attische schwarzfigure Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert*, Gräfe und Unzer, Königsberg, 1929.
- GUARDUCCI 1980: Guarducci, M., "Dioniso primaverile ad Atene: Riflessioni sul vaso di Lydos nel Museo di Villa Giulia", *NAC*, 9, 1980, 37-62.
- GUARDUCCI 1981: Guarducci, M., "Dioniso e il loto. Nuove riflessioni sul vaso ateniese di Lydos nel Museo di Villa Giulia", *NAC*, 10, 1981, 53-69.
- GUTZWILLER 1977-78: Gutzwiller, K. J., "Homer and Ariadne", *CJ* 73, 1, 1977-78, 32-36.
- HALL 1915: Hall, E. H., "Two Black-figured Amphorae from Orvieto", *UPennMusJ*, 6, 1915, 85-93.
- HALM-TISSERANT 2005: Halm-Tisserant, M., "Nommer les dieux au flanc des vases", N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehmman, L. Pernot y F. Prost (eds.) *Nommer les Dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Presses Universitaires de Rennes, Brepols, Turnhout, 2005, 41-55.
- HAMDORF 1990: Hamdorf, F. W., "Dionysos und Ariadne", en K. Viernesel y B. Kaeser (eds.), *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens*, Antikensammlung Munich, Munich, 1990, 356-359.
- HAMPE 1936: Hampe, R., *Frühe Griechische Sagenbilder in Böotien*, Deutsches archäologisches Institut, Atenas, 1936.
- HASPELS 1936/ ABL: Haspels, C., *Attic Black-figured Lekythoi*, París, 1936.
- HEDREEN 1992: Hedreen, G., *Silens in Attic Black-figure Vase-painting. Myth and Performance*, Ann Arbor, Michigan, 1992.
- HEDREEN 1994: Hedreen, G., "Silens, Nymphs and Maenads", *JHS*, 114, 1994, 47-69.
- HEDREEN 2001: Hedreen, G., *Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Ann Arbor, Michigan, 2001.
- HEDREEN 2002: Hedreen, G., *Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- HEDREEN 2004: Hedreen, G., "The Return of Hephaistos, Dionysiac Processional Ritual and the creation of a Visual Narrative", *JHS*, 124, 2004, 38-64.
- HELLER 1961: Heller, J., "A Labyrinth from Pylos?", *AJA*, 65, 1961, 57-62.
- HEMELRIJK 1974: Hemelrijk, J. M., "The Gela Painter in the Allard Pearson Museum", *BaBesch*, 1974, 117-158.
- HEMELRIJK 1984: Hemelrijk, J. M., *Caeterean Hydriai*, Zabern, Mainz, 1984.
- HENRICHS 1980: "Greek and Roman Glimpses of Dionysos", C. Houser (ed.) *Dionysos and his circle, ancient through modern*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1980, 1-12.
- HENRICHS 1987: Henrichs, A., "Myth Visualized: Dionysos and his Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting", en *Papers on the Amasis Painter and His World*, J. Paul Getty Mus., Malibú, 1987, 92-124.
- HENRICHS 1993: Henrichs, A., "He has a God in Him: Human and Divine in the Modern Perceptions of Dionysus", en T. H. Carpenter y Ch. A. Faraone, *Masks of Dionysus*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 13-43.

- HERINGTON 1985: Herington, J., *Poetry into Drama: Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*, University of California Press, Berkeley, 1985.
- HERMARY-CASSIMATIS-VOLLKOMMER 1990: Hermary, A., Cassimatis, H., y Vollkommer, R., s. v. "Eros", *LIMC*, vol. III., Artemis Verlag, Zurich, 1990, 850-942.
- HERMARY-JACQUEMIN 1988: Hermary, A., y A. Jacquemin, s. v. "Hephaistos", vol IV, *LIMC*, Zurich, 1988, 627-654.
- HERTER 1936: Herter, H., "Theseus der Jonier", *RhM*, 85, 1936, 177-239.
- HERTER 1939: Herter, H., "Theseus der Athenier", *RhM*, 88, 1939, 244-62.
- HOFFMANN 1988: Hoffmann, H., "Why Did the Greeks Need Imagery? An Anthropological Approach to the Study of Greek Vase Painting", *Hephaistos*, 9, 1988, 143-62.
- HOFFMANN 1989: Hoffmann, H., "Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual", *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 4, 1989, 131-166.
- HOFFMANN 1992/93: Hoffmann, H., "Cocodrile Love (The Dionysian Connection): Further studies in the Iconology of Athenian Vase Painting", *Hephaistos*, 11-12, 1992/93, 133-169.
- HOFFMANN 1997: Hoffmann, H., *Sotades. Symbols of Immortality on Greek Vases*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
- HOFFMANN 2003/04: Hoffmann, H., "Evil eyes or Eyes of the World? (A short psycho-archaeological excursion into the history of consciousness)", *Hephaistos*, 21-22, 2003/04, 225-236.
- HÖLSCHER 1988: Hölscher, T., "La Niké dei Messeni e dei Naupatti a Olimpia. Arte e storia della fine del V secolo", E. La Rocca (ed.), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Electa, Milan, 1988, 67-108.
- HÖLSCHER 2004: Hölscher, T., *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge University Press, Cambridge, [1987], 2004.
- HOPKINSON y BAKER 1902: Hopkinson, J. H. y J. Baker Penoyre, "New Evidence on the Melian Amphorae", *JHS*, 22, 1902, 46-75.
- HOUSER y HENRICHS 1979: Houser, C. y Henrichs, A., *Dionysos and his circle : ancient through modern*, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge (Mass.), 1979.
- HURWIT 1990: Hurwit, J.M., "The words in the image: orality, literacy, and Early Greek Art", *Words and Image*, 6-2, 1990, 180-197.
- HURWIT 1991: Hurwit, J. M., "The representation of Nature in Early Greek Art", D. Buitron (ed.) *New Perspectives on Early Greek Art*, Studies in the History of Art, vol. 32, Washington, 1991, 33-64.
- IOZZO 1993-94: Iozzo, M., *Ceramica Calcidese. Nuovi documenti e problemi riproposti*, Atti e Memorie della Società Magna Grecia, 3ª Serie II, Roma, 1993-94.
- ISLER-KERÉNYI 1990: Isler-Kerényi, C., "Dionysos con una sposa. Iconografia Dionisiaca IV", *Metis*, 5, 1990, 31-52.
- ISLER-KERÉNYI 1990b: Isler-Kerényi, C., "Identità maschili e femminili intorno a Dionysos nell'opera del pittore di Amasis. Iconografia Dionisiaca III", *NAC*, 19, 1990, 59-76.
- ISLER-KERÉNYI 1990c: Isler-Kerényi, C., "Un cratere selinuntino e il problema dei giovani ammantati", en Atti del Covegno Internazionale, *I vasi attici ed altre ceramiche coeve*

- in Sicilia*, [Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 Marzo-1 Aprile 1990], *Cronache di Archeologia*, 29, 1990, 49-53.
- ISLER-KERÉNYI 1991: Isler-Kerényi, C., “Dionisos dio delle donne? Iconografia Dionisiaca II”, Berti, F., and Gasparri, C. (eds.), *Dioniso, mito e mistero*, Atti del Convegno Internazionale di Comacchio (1989), Bologna, 1991, 293-307.
- ISLER-KERÉNYI 1993: Isler-Kerényi, C., “Dionysos und Solon. Dionysische Ikonographie V”, *AK*, 36, 1993, 3-10.
- ISLER-KERÉNYI 1997: Isler-Kerényi, C., “La madre di Dionysos. Iconografia Dionisiaca VIII”, *Annali di Archeologia e Storia Antica, Istituto Universitario Orientale Napoli*, 4, 1997, 87-103.
- ISLER-KERÉNYI 1999: Isler-Kerényi, C., “Frauen um Dionysos vom 7. Jahrhundert bis um 540 V. Chr.”, *AA*, 1999, 553-566.
- ISLER-KERÉNYI 2001: Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma, 2001.
- ISLER-KERÉNYI 2004: Isler-Kerényi, C., *Civilizing Violence. Satyrs on 6th Century Greek Vases*, Orbis Biblicus et Orientalis, Academic Press Fribourg, 2004.
- JEANMAIRE 1939: Jeanmaire, H., *Couroi et Couretes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Bibliothèque universitaire, Lille, 1939.
- JEANMAIRE 1951: Jeanmaire, H. *Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1951.
- JENKINS 1983: Jenkins, I., “Is there life after marriage? A study of the abduction motif in vase paintings of the athenian wedding ceremony”, *BICS*, 30, 1983, 137-145.
- JOHNSTON 1985: Johnston, A. W., “Etruscan in the Greek Vase Trade?”, M. Cristofani (ed.) *Il commercio etrusco arcaico*, Atti dell'Incontro di Studio [5-7 dicembre 1983], Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1985, 249-55.
- JUBIER 1998: Jubier, C., “De l'usage des pseudo-inscriptions chez le peintre de Sappho, du signe au sens”, *Metis*, 13, 1998, 57-73.
- JURRIAANS-HELLE 1986: Jurriaans-Helle, G., “Apollo and the Deer on Attic Black-Figure Vases”, H. A. G. Brijder, A. A. Drukker y C. W. Neeft (eds.) *Enthousiasmos. Essays on Greek And Related Pottery presented to J. M. Hemelrijk*, Allard Pierson Series, Amsterdam, 1986, 111-120.
- KAEMPF-DIMITRIADOU 1979: Kaempf-Dimitriadou, S., “Gli amori degli dei nella pittura vascolare”, en C. Calame (ed.), *L'Amore in Grecia*, Laterza, Roma, 2006.
- KAEMPF-DIMITRIADOU 1979: Kaempf-Dimitriadou, S., *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Francke, Berna, 1979.
- KANNICHT 1982: Kannicht, R., “Poetry and Art. Homer and the Monuments Afresh”, *Classical Antiquity*, 1, 1982, 70-86.
- KARAGEORGHIS 1977: Karageorghis, J., *La Grande Déesse de Chypre et son culte a travers l'iconographie de l'époque néolithique au VI s. a. C.*, Maison de l'Orient Méditerranéen, Lyon, 1977.
- KERÉNYI 1972: Kerényi, K., *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Herder, Barcelona [1972], 1998 (ed. española).

- KEULS 1983: Keuls, E., "The Hetaera and the Housewife. The Splitting of the Female Psyche in Greek Art", *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, 44-45, 1983, 23-40.
- KEULS 1984: Keuls, E., "Male-Female Interaction in Fifth-Century Dionysiac Ritual as Shown in Attic Vase-Painting", *ZPE*, 55, 1984, 287-297.
- KEULS 1985: Keuls, E. C., *The Reign of Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*, California University Press, Berkeley, 1985.
- KLINGER 2002: Klinger, S., "An Attic Pyxis from the Acropolis in Athens and Some Observations on Deer Escorting Chariots in Attic Vase-Painting", *AA*, 2002, 23-44.
- KLINGER 2002b: Klinger, S., "On Woman with Deer in Black-figure Vase-painting", *NAC*, 31, 2002, 11-43.
- KOCH-HARNACK 1989: Koch-Harnack, G., *Erotische Symbole. Lotosblüte und gemeinsamer Mantel auf antiken Vasen*, Berlin, 1989.
- KOSSATZ-DEISSMANN 1994: Kossatz-Deissmann, A., s. v. "Semele", *LIMC*, VII, Artemis Verlag, Zurich, 1994, 718-26.
- KOSSATZ-DEISSMANN 1994b: Kossatz-Deissmann, A., s. v. "Sime" y "Simis, Simon, Simos", *LIMC*, VII, Artemis Verlag, Zurich, 1994, 773-75.
- KRIGER 1973: Kriger, X., *Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei. Eine Typologische Untersuchung*, Diss. Westfälische Wilhelms-Universität, Münster, 1973.
- KUNISCH 1990: Kunisch, N., "Die Augen der Augenschalen", *AK*, 33, 1990, 20-28.
- KUNZE 1950: Kunze, E., *Archaische Schildbänder*, W. de Gruyter, Berlín, 1950.
- KURTZ y BOARDMAN 1971: Kurtz, D., y Boardman, J., *Greek Burial Customs*, Thames and Hudson, Londres, 1971.
- LANG 1958: Lang, M., "The palace of Nestor. Excavations of 1957. II", *AJA*, 62, 1958, 175-191.
- LARSON 2001: Larson, J., *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- LEAF 1915: Leaf, W., *Homer and History*, MacMillan, Londres, 1915.
- LESKY 1976: Lesky, A., *Historia de la Literatura Griega*, Gredos, Madrid, [1963], 1976.
- LEWIS 2002: Lewis, S., *The Athenian Woman. An iconographic handbook*, Routledge, Londres y Nueva York, 2002.
- LEZZI-HAFTER 1985: Lezzi-Hafter, A., "Die Würzburger Schale des Kodrosmalers trägt Inschriften", *AA*, 1985, 249-251.
- LIPPOLD 1951: Lippold, G., *Antike Gemäldekopien*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Munich, 1951.
- LISSARRAGUE 1987: Lissarrague, F., "De la sexualité des satyres", *Métis*, 2, 1987, 63-79.
- LISSARRAGUE 1987b: Lissarrague, F., "Les satyre set le monde animal", J. Christiansen y T. Melander (eds.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, [Copenhagen 31 agosto-4 septiembre], Copenhagen, 1988, 335-51.
- LISSARRAGUE 1990: Lissarrague, F., *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, Princeton University Press, Princeton [1987], 1990.

- LISSARRAGUE 1990b: Lissarrague, F., "Why Satyrs are Good to Represent", J. J. Winckler y F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 1990, 228-36.
- LISSARRAGUE 1994: Lissarrague, F., "*Epiktetos egraphsen: the Writing Cup*", en Goldhill, S. y R. Osborne (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, 12-27.
- LISSARRAGUE 2000: Lissarrague, F., *Vases Grecs. Les Athéniens et leurs images*, Hazan, París, 2000.
- LISSARRAGUE y SCHMITT-PANTEL 1988: Lissarrague, F. y P. Schmitt-Pantel, "Spartizione e Società nel Mondo Antico", C. Grotanelli y N. F. Parise (eds.), *Sacrificio e Società nel Mondo Antico*, Laterza, Roma, 1988, 211-229.
- LISSARRAGUE y SCHNAPP 1981: Lissarrague, F., y A. Schnapp, "Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers", en *Le temps de la reflexion*, 2, 1981, 275-97.
- LISSARRAGUE, SCHMITT-PANTEL, BRUIT y ZOGRAFOU 2004: Lissarrague, F., Schmitt-Pantel, P., Bruit, L., Zografou, A., "Le banquet en Grèce", *Thesaurus cultus et rituum antiquorum. (ThesCRA)*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Basilea, vol. II, 2004, 218-250.
- LLEWELYN-JONES 2003: Llewellyn-Jones, L., *Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece*, The Classical Press of Wales, Swansea, 2003.
- LONSDALE 1995: Lonsdale, S. H., "A Dancing Floor for Ariadne (*Iliad* 18.590-592): Aspects of Ritual Movement in Homer and Minoan Religion", en J. B. Carter y S. P. Morris (eds.), *The Age of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, University of Texas Press, Austin, 1995, 273-281.
- LORAUX 1989: Loraux, N., *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Visor, Madrid, 1989. (original francés, 1985)
- LYONS 1997: Lyons, D., *Gender and Immortality. Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- MACNALLY 1978: MacNally, S. "The Maenad in Early Greek Art", *Arethusa*, 2, 1978, 101-135.
- MAGNIEN 1936: Magnien, V., "Le Mariage chez les grecs anciens. L'Initiation nuptiale", *L'Antiquité Classique*, 5.1, 1936, 115-38.
- MARCADÉ 1952: Marcadé, J., "Hermès double", *BCH*, 1952, 596-624.
- MARINATOS 2000: N. Marinatos, *The Goddess and the Warrior. The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, Routledge, Londres, 2000.
- MARINI 1932: Marini, M., "Il mito di Arianna nella tradizione letteraria e nell'arte figurata", *Atene e Roma*, 13-14, 1932, 60-97 y 121-42.
- MATZ 1968: Matz, F., "Dionysos oder Semele?", *MarbWPr*, 1968, 110-116.
- MAYO 1973: Mayo, M. E., "The Gesture of *Anakalypsis*", *AJA*, 77, 1973, 210-221.
- METZGER 1944: Metzger, H., "Dionysos Chthonien d'après les monuments figurés de la période classique", *BCH*, 68/69, 1944/45, 295-339.
- METZGER 1946: Metzger, H., "Thèmes du voyage et thèmes du repos dans la céramique attique a Figures Rouges du IV^e siècle", *BCH*, 70, 1946, 374-384.

- METZGER 1951: Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, De Boccard, París, 1951.
- MINGAZZINI 1925: Mingazzini, M., “Le rappresentazione vascolari del mito dell’apoteosi di Herakles”, *Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche*, I, 1925, 413-90.
- MIQUEL 1992: Miquel, C., “Images d’Hermès”, en C. Bron y E. Kassapoglou (eds.), *L’Image en jeu. De l’Antiquité à Paul Klee*, Lausanna, 1992, 13-24.
- MOESCH 1988: Moesch, R. M., “Le mariage et la mort sur les loutrophores”, *Archeologia e storia antica* 10, 1988, 117-39.
- MOMMSEN 2005: Mommsen, H., *Dionysos und sein Kreis im Werk des Exekias, Trierer Winckelmannsprogramm*, 19/20, 2002-03, 19-44, Zabern, Mainz 2005.
- MOON 1983: Moon, W., “The Priam Painter: Some Iconographic and Stylistic Considerations”, en W. G. Moon (ed.) *Ancient Greek Art and Iconography*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983, 97-118.
- MOORE 1972: Moore, M. B., *Horses on Black-Figured Greek Vases of the Archaic Period: ca. 620-480 B. C.*, (diss. 1971) New York University, 1972.
- MOORE 1980: Moore, M. B., “Exekias and Telemonian Ajax”, *AJA*, 84, 1980, 417-34.
- MORAW 1998: Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Philipp von Zabern, Mainz, 1998.
- MORIZOT 2000: Morizot, Y., “Autour d’un char d’Artémis”, *Agathos Daimon. Mythes et Cultes. Études d’iconographie en honneur de Lilly Kahil, BCH*, Suppl. 38, 2000, 383-392.
- MÜHLL 1983: Mühll, P. von der, “Il simposio greco”, M. Vetta, (ed.), *Poesia e Simposio nella Greca Antica. Guida Storica e Critica*, Universale Laterza, Roma-Bari, 1983, 5-28.
- MURRAY 1988: Murray, O., “Death and the Symposion”, *AION (Archeo)*, 10, 1988, 239-55.
- MURRAY 1990: Murray, O. (ed.), *Symptotica. A Symposium on the Symposion*, Clarendon Press, Oxford, 1990.
- NEER 1998: Neer, R. T., “Imitation, Inscription, Antilogic”, *Metis*, 13, 1998, 17-38.
- NEILS 1981: Neils, J., “The Loves of Theseus: an Early Cup by Oltos”, *AJA*, 85, 1981, 177-79.
- NEILS 1992: Neils, J., “The Panathenaia: an Introduction”, J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 13-27.
- NEILS y OAKLEY 2004: Neils, J. y J. Oakley (eds.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2004.
- NILSSON 1927: Nilsson, M. P., *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Gleerup, Lund, 1927.
- NILSSON 1932: *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, California University Press, Berkeley, 1932.
- NILSSON 1957: Nilsson, M. P., *Griechische Feste von religiöser Bedeutung: mit Ausschluss der attischen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Stuttgart, 1957.
- OAKLEY 1982: Oakley, J.H., “Anakalypteria”, *AA*, 97, 1982, 113-118.

- OAKLEY 1995: Oakley, J. H., "Nuptial Nuances: Wedding Images in non-wedding Scenes of the Myth", en *Pandora: Women in Classical Greece*, (Exhibition- The Walters Art Gallery), Baltimore, 1995, 63-73.
- OAKLEY 2004: Oakley, J., "Wedding Dances", *Thesaurus cultus et rituum antiquorum*. (ThesCRA), J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, Basilea, vol. II, 2004, 312-314.
- OAKLEY y SINOS 1993: Oakley, J. H. y R. Sinos, *The Wedding in Ancient Athens*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1993.
- ONIAN 1988: Onians, J., *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1988.
- ONIAN 2002: Onians, J., "Greek Temple and Greek Brain", G. Dodds y R. Tavernor (eds), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*, M.I.T. Press, Cambridge-Londres, 2002, 45-63.
- OSBORNE 1996: Osborne, R., "Desiring Women on Athenian Pottery", N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, 65-80.
- OSBORNE 1998: Osborne, R., *La formación de Grecia, 1200-479 a. C.*, Crítica, 1998, Barcelona [original inglés de 1996].
- OSBORNE 2001: Osborne, R., "Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?", *World Archaeology*, 33.2, 2001, 277-295.
- OTTO 1933: Otto, W. F. *Dioniso. Mito y culto*, Siruela, Madrid, 1997. [original alemán de 1933]
- PALLAT 1891: Pallat, L., *De fabula Ariadnaea*, Berlín, 1891.
- PALMER 1955: Palmer, L. R., "Observations on the Linear "B" tablets from Mycenae", *BICS*, 2, 1955, 36-45.
- PANOFSKY 1996: Panofsky, E., *Estudios sobre Iconología*, Alianza, Madrid, 1996
- PAPASTAMOS 1970: Papastamos, D., *Melische Amphoren*, Orbis Antiquus, Aschendorf, Münster, 1970.
- PARIBENI 1966: Paribeni, E., s. v. "Teseo", *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1966, 746-747.
- PARISINOU 2000: Parisinou, E., *The Light of the Gods. The Role of Light in Archaic and Classical Greek Cult*, Duckworth, Londres, 2000.
- PARISINOU 2000b: Parisinou, E., "Lighting the World of Women: Lamps and Torches in the Hands of Women in Late Archaic and Classical Periods", *G&R*, 47, 2000, 19-43.
- PATTERSON 1991: Patterson, C., "Marriage and the Married Woman in Athenian Law", S. Pomeroy (ed.) *Women's History and Ancient History*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, N. C., 1991, 48-72.
- PERSSON 1942: Persson, A. W., *The Religion of Greece in Prehistoric Times*, Gleerup, Lund, 1942.
- PHILLIPS 1968: Phillips, K. M. Jr., "Perseus and Andromeda", *AJA*, 72, 1968, 1-23.
- PICARD 1945: Picard, Ch., reseña de "J. Meerdink, *Ariadne*, Amsterdam, 1940", *RHR*, 129, 1945, 150-155.
- PICARD 1948: Picard, Ch., *Les Religions Préhelléniques (Crete et Mycènes)*, P. U. F., París, 1948.

- PICARD 1960: Picard, Ch., “La formation du polythéisme hellénique et les récents problèmes relatifs au Lineaire B”, ed. *Elements orientaux dans la religion grecque ancienne*, P.U.F., París, 1960, 155-177.
- PICKARD-CAMBRIDGE 1968: Pickard-Cambridge, A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford Clarendon Press, [1953], 1968 (ed. revisada).
- PIRENNE-DELFORGE 1994: Pirenne-Delforge, V., *L’Aphrodite grecque. Contributions à l’étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, (Kernos, suppl. 4), Atenas-Lieja, 1994.
- PIRENNE-DELFORGE 1994: Pirenne-Delforge, V., s. v. “Ariadne”, Cancik, H., H. Schneider (eds.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Metzler, Stuttgart, 1996, col. 1076-7 [ed. inglesa, 2001].
- PRIVITERA 1965: Privitera, G. A., “I rapporti di Dioniso con Posidone in età micenea”, *StudUrb*, 1965, 180-238.
- PRIVITERA 1970: Privitera, G. A., *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Ed. Dell’Ateneo, Roma, 1970.
- PROVENZALE 1999: Provenziale, V., “La ménade à l’enfant ou le paroxysme du délire”, *AK*, 42, 73-81.
- PUGLIESE 1979: Pugliese Carratelli, G., “Afrodita Cretese”, *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 20, 1979, 131-141.
- PUHVEL 1964: Puhvel, J., “Eleuther and Oinoâtis: Dionysiac Data from Mycenaean Greece”, E. L. Bennett (ed.), *Mycenaean Studies*, Proceedings of the 3rd International Colloquium For Mycenaean Studies, Wingspread, 4-8 sept. 1961, University of Wisconsin Press, Madison, 1964, 161-170.
- QUIRINO 1929: Quirino Giglioli, G., “L’Oinochoe di Tragliatella”, *Studi Etruschi*, 3, 1929, 109-159.
- REDFIELD 1982: Redfield, J., “Notes on the Greek Wedding”, *Arethusa*, 15, 1982, 181-201.
- REHM 1994: Rehm, R., *Marriage to Death. The conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton, 1994.
- RICHARDSON 1979: Richardson, E., “The Story of Ariadne in Italy”, G. Kopcke y M. B. Moore (eds.), *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to P. H. von Blanckenhagen*, J. J. Augustin, New York 1979, 189-195.
- ROBERT 1881: Robert, C., “Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage”, *Philologische Untersuchungen*, 5, 1881, 5-11.
- ROBERT 1918: Robert, C., *Ermeneutica Archeologica*, Morano, Nápoles, [1918], 1976.
- ROBERT 1920: Robert, C., *Die griechische Heldensage*, Weidmann, Berlín, 1920.
- ROBERTSON 1972: Robertson, C. M., “Monocrepis”, *GRBS*, 13, 1972, 39-48.
- ROBERTSON 1990: Robertson, C. M., s. v. “Europa”, *LIMC IV*, Artemis Verlag, Zurich, 1990, 76-92.
- ROBERTSON 1992: Robertson, C. M., *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- ROBINSON 1956: Robinson, D. M., “Unpublished Greek Vases in the Robinson Collection”, *AJA*, 60, 1956, 1-25.

- ROBSON 1997: Robson, J. E., "Bestiality and Bestial Rape in Greek Myth", S. Deacy y F. Pierce (eds) *Rape in Antiquity*, Duckworth, Londres, 1997, 65-96.
- RODENWALDT 1932: Rodenwaldt, G., "Spinnenden Hetären", *AA*, 1932, 7-21.
- RONCHAUD y SAGLIO 1877: Ronchaud, L., y E. Saglio, s. v. "Arianne", Ch. Daremberg, E. Saglio (eds.), *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. I, 1877, 420-422.
- ROSE 1925: Rose, H. J., "The Bride of Hades", *CPhil*, 10, 1925, 238-242.
- ROSE 1928: Rose, H. J., *A Handbook of Greek Mythology*, Methuen, Londres, 1928.
- ROUGEMONT 2005: Rougemont, F., "Les nomes des dieux dans les tablettes inscrites en linéaire B", N. Belayche, P. Brulé, G. Freyburger, Y. Lehnmann, L. Pernot y F. Prost (eds.), *Nommer les Dieux. Théonymes, épithètes, épiclèses dans l'Antiquité*, Presses Universitaires de Rennes, Brepols, Turnhout, 2005, 325-388.
- RUDHARDT 1975: Rudhardt, J., "Quelques notes sur les cultes chypriotes, en particulier sur celui d'Aphrodite", D. van Berchem (ed.) *Chypre des origines au Moyen Age*, Université de Genève, Ginebra, 1975, 109-150.
- RUTHERFURD 1978: Rutherford Roberts, S., *The Attic Pyxis*, Ares Publishers, Chicago, 1978.
- SALIS 1910: Salis, A. von, "Zur Neapler Satyrspielvase", *Jdl*, 25, 1910, 126-147.
- SALIS 1930: Salis, A. von, *Theseus und Ariadne*, Berlín-Leipzig, 1930.
- SÁNCHEZ 2000: Sánchez, C., "Los pintores del Grupo de Telos", en *La céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée occidentale*, Actas del Coloquio Internacional de Arlés (1995), Coll. CJB, 19/ Travaux CCJ, 24, Nápoles, 2000, 35-46.
- SARTI 1992: Sarti, S., "Gli strumenti musicali di Apollo", *AION*, Archeologia, 16, 1992, 95-104.
- SCHAUENBURG 1957: Schauenburg, K., "Zu Darstellungen des Admets und des Kadmos", *Gymnasium*, 64, 1957, 210-230.
- SCHAUENBURG 1979: Schauenburg, K., "Herakles Mousikos", *Jdl*, 94, 1979, 49-76.
- SCHEFFER 2001: Scheffer, Ch., "Gods on Athenian Vases: Their Function in the Archaic and Classical Periods", Scheffer, Ch. (ed.), *Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery held at Stockholm*, [13-15 June 1997], Acta Universitatis Stockholmiensis, Estocolmo, 2001, 127-137.
- SCHEFOLD 1946: Schefold, K., "Kleisthenes", *MH*, 3, 1946, 63-74.
- SCHEFOLD 1966: Schefold, K., *Myth and Legend in Early Greek Art*, Thames and Hudson, Londres, 1966 [original alemán de 1964].
- SCHEFOLD 1972: Schefold, K., "Poésie homérique et art archaïque", *RA*, 1972, 9-22.
- SCHEFOLD 1992: Schefold, K., *Gods and heroes in late archaic Greek art*, Cambridge University Press, Cambridge, ed. inglesa 1992 [original alemán de 1978].
- SCHEIBLER 2004: Scheibler, I., *Il vaso in Grecia. Produzione, commercio e uso degli antichi vasi in terracotta*, Longanesi, Milán, 2004 [original alemán de 1983].
- SCHMIDT 1859: Schmidt, L., "Arianna rapita da Diana", *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 1859, 257-67.
- SCHMITT-PANTEL 1992: Schmitt-Pantel, P., *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Roma, 1992.

- SCHMITT-PANTEL 2003: Schmitt-Pantel, P., "Le banquet et le 'genre' sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons", *Pallas*, 61, 2003, 83-95.
- SCHMITT-PANTEL y SCHNAPP 1982: Schmitt P. y A. Schnapp, "Image et société en Grèce ancienne: les représentations de la chasse et du banquet", *RA*, 1, 1982, 57-74.
- SCHNAPP 1984-85: Schnapp, A., "Seduction and Gesture in Ancient Imagery", *History and Anthropology*, 1, 1984-85, 49-55.
- SCHNAPP 1989: Schnapp, A., "Eros, The Hunter", C. Bérard (ed.), *The City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, 1989, 71-87.
- SCHNAPP 1997: Schnapp, A., *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce Ancienne*, Paris, 1997.
- SCHNEIDER 1941: Schneider, K., *Thetis im Verwandlungskampf mit Peleus in der griechischen Vasenmalerei*, Diss. Schlesischen Friedrich Wilhelms-Universität, Breslau, 1941.
- SCHÖNE 1987: Schöne, A., *Der Thiasos, eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Paul Aströms, Göteborg, 1987.
- SCHWARZMAIER 1997: Schwarzmaier, A., *Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu Typologie und Stil*, Mitteilungen des DAI. Athenische Abteilung, Berlin, 1997.
- SEAFORD 1987: Seaford, R., "The Tragic Wedding", *JHS* 107, 1987, 106-30.
- SEAFORD 1995: Seaford, R., *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- SEALEY 1957: Sealey, R., "From Phemios to Ion", *REG*, 70, 1957, 312-55.
- SÉCHAN 1919: Séchan, L., s. v. "Theseus", Daremberg, Ch. y Saglio, E. (eds.) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, vol. V, 1919, 225-239.
- SERVADEI 2005: Servadei, C., *La figura de Theseus nella ceramica attica. Iconografia e Iconologia del mito nell'Atene Arcaica e Classica*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Bologna 2005.
- SETTIS 2006: Settis, S., "Il Papiro de Artemidoro: un libro di bottega e la storia dell'arte antica", S. Settis y G. Gaazzi (eds.), *Le tre vite del Papiro de Artemidoro. Voci e sguardi dall'Egitto greco-romano*, Electa, Milán, 2006, 20-65.
- SHAPIRO 1981: Shapiro, H. A., "Courtship Scenes in Attic Vase-Painting", en *AJA*, 85, 1981, 133-143.
- SHAPIRO 1983: Shapiro, H. A., "Painting, Politics, and Genealogy: Peisistratos and the Neleids", W. G. Moon (ed.) *Ancient Greek Art and Iconography*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1983, 87-96.
- SHAPIRO 1989: Shapiro, H. A., *Art and Cult under the Tyrants in Athens*, Zabern, Mainz, 1989.
- SHAPIRO 1990: Shapiro, H. A., "Old and New Heroes: Narrative, Composition, and Subject in Attic Black-Figure", *Classical Antiquity*, 9, 1990, 114-148.
- SHAPIRO 1991: Shapiro, H. A., "Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece", en Buitron-Oliver, D., (ed.), *New Perspectives in Early Greek Art*, Studies in the History of Art, 32, National Gallery of Art, Washington, 1991, 122-139.

- SHAPIRO 1992: Shapiro, H. A., "Musikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia", J. Neils (ed.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton University Press, Princeton, 1992, 53-76.
- SHAPIRO 1992b: Shapiro, H. A., "Theseus in Kimonian Athens: the Iconography of Empire", *MedHistR*, 7, 1992, 29-49.
- SHAPIRO 1993: Shapiro, H. A., "Hipparcos and the Rhapsodes", Dougherty C. y L. Kurke (eds.), *Cultural Poetics in archaic Greece. Cult, Performance, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 92-107.
- SHAPIRO 1995: Shapiro, H. A., "Les rhapsodes aux Panathénées et la céramique à Athènes à l'époque archaïque", A. Verbanck-Piérard y D. Viviers (eds.) *Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque*, Colloque Université libre de Bruxelles (25-27 Avril 1991), Bruselas, 1995, 127-137.
- SHAPIRO 2003: Shapiro, H. A., "Theseus and Ariadne on Crete: The *Dinos* painter's Krater from Gela", R. Panvicini y F. Giudice, *Ta Attika. Veder Greco a Gela. Ceramiche attiche figurate dall'antica colonia*, Gela-Siracusa-Rodi, L'Erma, Roma, 2003, 229-238.
- SHEAR 1923: Shear, T. L., "A Terra-cotta Relief from Sardes", *AJA*, 27, 1923, 131-150.
- SIEBERT 1990: Siebert, G., s.v. "*Hermes*", *LIMC*, Artemis Verlag, Zurich, vol. V, 1990, 285-387.
- SIMON 1953: Simon, E., *Opfernde Götter*, Mann, Berlín, 1953.
- SIMON 1961: Simon, E., "Menadi", *Enciclopedia dell'Arte Antica*, IV, 1961, 1002-1013.
- SIMON 1962: Simon, E., "Daphnis and Nympe. A Late Classical Lekythos in the Walters Art Gallery", en *Journal of the Walters Art Gallery*, 25-26, 1962-63, Baltimore, 28-37.
- SIMON 1963: Simon, E., "Ein Anthesterien-Skyphos der Polygnotos", *AK*, 6, 1963, 6-22.
- SIMON 1963b: Simon, E., "Polygnotan Painting and the Niobid Painter", *AJA*, 67, 1963, 43-62.
- SIMON 1965: Simon, E., *Dionysos: Griechische Antiken*, Ingelheim am Rhein, 1965.
- SIMON 1982: Simon, E., *The Kurashiki Ninagawa Museum. Greek, Etruscan an Roman Antiquities*, Zabern, Okayama (Japón), 1982.
- SIMON 1983: Simon, E., *Festivals of Attica*, University of Wisconsin Press, Madison, 1983.
- SIMON 1985: Simon, E., "Early Classical Vase-Painting", C.G. Boulter (ed.), *Greek Art. Archaic into Classical. A Symposium held at the University of Cincinnati*, [April 2-3, 1982], Brill, Leiden, 1985, 66-82.
- SINOS 1993: Sinos, R. H., "Divine Selection. Epiphany and Politics in Archaic Greece", Dougherty C. y L. Kurke (eds.), *Cultural Poetics in archaic Greece. Cult, Performance, Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 73-91.
- SINOS 1994: Sinos, R. H., "Godlike Men: A Discussion of the Murlo Procession Frieze", R. D. De Puma y J. Penny Small (eds.), *Murlo and the Etruscans. Art and Society in Ancient Etruria*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1994, 100-117.
- SISSA 1990: Sissa, G., *Greek Virginity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1990.
- SOURVINOU-INWOOD 1973: Sourvinou-Inwood, Ch., "The Young Abductor of the Locrian Pinakes", *BICS*, 20, 1973, 12-21.

- SOURVINOU-INWOOD 1979: Sourvinou-Inwood, Ch., *Theseus as Son and Stepson. A Tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality*, (BICS, Suppl. 40), Londres, 1979.
- SOURVINOU-INWOOD 1987: Sourvinou-Inwood, Ch., "A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings", *JHS*, 57, 1987, 131-153.
- SOURVINOU-INWOOD 1988: Sourvinou-Inwood, Ch., *Studies in Girls' Transitions*, Kardamitsa, Atenas, 1988.
- STEINHART y SLATER 1997: M. Steinhart y W. J. Slater, "Phineus as Monoposias", *JHS*, 117, 1997, 203-210.
- STELLA 1958: Stella, L.A., "La religione greca nei testi micenei", *Numen*, 5, 1958, 18-57.
- STEUBEN 1968: Steuben, H. von, *Frühe Sagen Darstellungen in Korinth und Athen*, Bruno Hessling, Berlín, 1968.
- STEWART 1995: Stewart, A., "Rape?", *Pandora: Women in Classical Greece*, The Walters Art Gallery, Baltimore (Maryland), 1995, 74-90.
- STOLL 1889: Stoll, H. W., s. v. "Ariadne", en W. H. Roscher, *Griechische und Römische Mythologie*, Leipzig, 1889, I, col. 540-46.
- STRAWCZYNSKI 2003: Strawczynski, N., "Artémis y Thésée sur le *skyphos* du Peintre de Brygos Louvre G 195", *RA*, 1/2003, 3-24.
- SUÁREZ DE LA TORRE 1994: Suárez de la Torre, E., "El adivino Políido", en R. M. Aguilar, M. López Salvá e I. Rodríguez Alfageme (ed.) *Homenaje a Luis Gil*, Editorial Complutense, Madrid, 1994, 243-267.
- SUÁREZ DE LA TORRE 1999: Suárez de la Torre, E., "Dioniso y el Dionisismo en Plutarco", en J. G. Montes, M. Sánchez y R. J. Gallé (eds.), *Plutarco, Dioniso y el vino*, Madrid, 1999, 29-55.
- SUÁREZ DE LA TORRE 2003: Suárez de la Torre, E., "Eros en el Simposio", en J.-M. Nieto Ibáñez (ed.), *Lógos hellenikós. Homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, vol. I, Universidad de León, 2003, 423-440.
- SUÁREZ DE LA TORRE 2004: Suárez de la Torre, E., "La princesa etíope que nació blanca: la mirada y la contemplación en las *Etiópicas* de Heliodoro", *CFC (G)*, 14, 2004, 201-233.
- SUTTON 1982: Sutton, R. F., *The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery*, Diss., North Carolina, 1981; Ann Arbor, Michigan, 1982.
- SUTTON 2004: Sutton, R. F. Jr., "Family Portraits: Recognizing the *oikos* on the Attic Red-Figure Pottery", A. P. Chapin (ed.), *Charis. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*, (Hesperia, Suppl. 33), 2004, 325-347.
- TODISCO 1997: Todisco, L., "Atene e Magna Grecia. Percorsi Iconologici" en *Ostraca*, 6.1, 1997, 115-154.
- TUUKKANEN 2001: Tuukkanen, T., "A Goddess Mounting a Chariot on Black-Figured Lekythoi", Scheffer, Ch. (ed.), *Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery held at Stockholm*, [13-15 June 1997], Acta Universitatis Stockholmiensis, Estocolmo, 2001, 139-143.
- VANDERPOOL 1945: Vanderpool, E., "An unusual Back-Figured Cup", *AJA*, 49, 1945, 436-440.

- VATIN 2004: Vatin, C., *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*, Études de Littérature Ancienne 14, Ed. Rue d'Ulm, París, 2004.
- VERBRUGGEN 1981: Verbruggen, H., *Le Zeus Cretois*, Les Belles Lettres, París, 1981.
- VERNANT 1965: Vernant, J. P., *Mito y Pensamiento en la Grecia Arcaica*, Ariel Barcelona, 1983 [original francés de 1965].
- VERNANT 1979: Vernant, J. P., "Naissance d'images", *Religions, histories, raisons*, París, 1979, 105-137.
- VERNANT 1986: Vernant, J. P., *La muerte en los ojos: figuras del Otro en la Antigua Grecia*, Gedisa, Barcelona, 1986. (original francés, 1985)
- VEYNE 1990: Veyne, P., "Images de divinités tenant une phiale ou patère", *Metis*, 5, 1-2, 1990, 17-28.
- VICKERS y GILL 1994: Vickers, M. y D. Gill, *Artful Crafts. Ancient Greek Silverware and Pottery*, Oxford University Press, Oxford, 1994.
- VIITANIEMI 1998: Viitaniemi, L., "Parthenia. Remarks on Virginity and its Meanings in the Religious Context of Ancient Greece", en L. Larsson y A. Strömberg (eds.) *Aspects of Women in Antiquity*, Proceedings of the First Nordic Symposium on Women's lives in Antiquity, [Göteborg, 12 – 15 Junio 1997], Paul Aströms Förlag, Jönsered, 1998, 44-57.
- VILLANUEVA-PUIG 1987: Villanueva-Puig, M.-C., "Sur l'identité de la figure féminine assise sur un taureau dans la céramique attique à figures rouges", C. Bérard, C. Bron y A. Pomari (eds.), *Images et Société en Grèce Ancienne*, Cahiers d'Archéologie Romande, 36, 1987, 131-144.
- VILLANUEVA-PUIG 2002: Villanueva-Puig, M.-C., "Voir double dans l'univers dionysiaque", en J. Jouanna y L. Villard (eds.), *Vin et santé en Grèce ancienne. Actes du Colloque de Rouen et de Paris* (28-30.IX.1998), BCH, Suppl. 40, École Française d'Athènes, Atenas, 2002, 45-54.
- VILLANUEVA-PUIG 2004: Villanueva-Puig, M.-C., "Des coupes a yeux", *JS*, 2004, 3-20.
- VILLANUEVA-PUIG 2006: Villanueva-Puig, M.-C., *Mainades. Recherches sur les origines du thiasse féminin de Dionysos*, Les Belles Lettres, París, 2006.
- VILLARD 2000: Villard, F., "La place de l'Occident dans les exportations attiques à figures rouges au IV^e siècle", en *La céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée occidentale*, Actas del Coloquio Internacional de Arlés (1995), Coll. CJB, 19/ Travaux CCJ, 24, Nápoles, 2000, 7-10.
- VOLLKOMMER 2000: Vollkommer, R., "Mythological Children in Archaic Art. On the Problem of Age Differentiation for small Children", en G. R. Tsetskhladze, A. J. N. W. Prag y A. M. Snodgrass (eds.), *Periplus. Papers on Classical Art and Archaeology presented to Sir John Boardman*, Thames and Hudson, Londres, 2000, 371-382.
- VOS 1986: Vos, M.F., "Aulodic and Auletic Contests", H. A. G. Brijder, A. A. Drukker y C. W. Neeft (eds.) *Enthousiasmos. Essays on Greek And Related Pottery presented to J. M. Hemelrijk*, Allard Pierson Series, Amsterdam, 1986, 121-130.
- WAGNER 1895: Wagner, C., s. v. "Ariadne", A. von Pauly, G. Wissowa (eds.), *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, Metzler, Stuttgart, vol. II, 1 (1895), cols. 803-10.
- WALKER 1995: Walker, H. J., *Theseus and Athens*, New York-Oxford, 1995.

- WEBSTER 1962: Webster, T.B.L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, (BICS, Supl. 14), Londres, 1962.
- WEBSTER 1964: Webster, T. B. L., *From Mycenae to Homer*, Londres, [1958] 1964.
- WEBSTER 1966: Webster, T. B. L., "The Myth of Ariadne from Homer to Catullus", *G&R*, 1966, 22-31.
- WEBSTER 1972: Webster, T.B.L., *Potter and Patron in Classical Athens*, Methuen, Londres, 1972.
- WEBSTER y TRENDALL 1971: Webster, T. B. L., y Trendall A. D., *Illustrations of Greek Drama*, Phaidon, Londres, 1971.
- WEILL 1962: Weill, N., "Un cratère d'Hermonax", *BCH*, 86, 1962, 64-94.
- WEST 1990: West, D., "The Semitic Origin of Ariadne and Atalanta", *Ugarit-Forschungen. Internationales Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, 22, 1990, 425-432.
- WEST 1995: West, D. R., *Some Cults of Greek Goddesses and Female Daemons of Oriental Origin*, Kevelaer, Neukirchen-Vluyn, 1995.
- WEST 2003: Martin L. West (ed.), *Homeric Hymns. Homeric apocrypha. Lives of Homer*, Loeb, Cambridge (Mass.), 2003.
- WILAMOWITZ 1895: Wilamowitz-Moellendorf, U. von, "Hephaistos", en *Kleine Schriften*, II, (6 vols.) Akademie Verlag, Berlín, 1971, 5-35. [original GGN 1895]
- WILAMOWITZ 1931-32: Wilamowitz-Moellendorf, U. von, *Der Glaube der Hellenen*, Weidmann, Berlín, 1931-32.
- WILLETS 1960: Willets, R. F., "Europa", *Eirene*, I, 1960, 5- 21.
- WILLETS 1962: R. F. Willets, *Cretan Cults and Festivals*, Routledge, Londres, 1962.
- WILLIAMS 1980: Williams, D., "Ajax, Odiseus and the arms of Achilles", *AK*, 23, 1980, 138-141.
- WILLIAMS 1983: Williams, D., "Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation", A. Cameron y A. Kuhrt (eds.), *Images of Women in Antiquity*, Croom Helm, Londres, 1983, 92-106.
- WINKLER 1990: Winkler, J.J., "Phallos Politikos: Representing the Body Politic in Athens", *Differences* 2.1, 29-45.
- WOLGENSINGER 1935: Wolgensinger, F. H. *Theseus*, (tesis) Zurich, 1935.
- WOLTERS 1941: Wolters, P., *Didyma I: Die Baubeschreibung*, Berlín, 1941.
- WROTH 1886: Wroth, W., *Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Aegean Islands in the British Museum*, Londres, 1886.
- YOUNG 1972: Young, E., *The Slaying of the Minotaur: Evidence in Art and Literature for the Development of the Myth, 700-400 a. C.*, tesis Bryn Mawr College, Michigan, 1972.
- ZÜCHNER 1942: Züchner, W., *Griechische Klappspiegel*, W. De Gruyter, Berlín, 1942.